SÉRIE LITERATURA & INTERCULTURALIDADE

Luciano Barbosa Justino

LITERATURA DE MULTIDÃO E INTERMIDIALIDADE

Ensaios sobre ler e escrever o presente

Luciano Barbosa Justino

LITERATURA DE MULTIDÃO E INTERMIDIALIDADE

ensaios sobre ler e escrever o presente

Campina Grande - PB
2015

A EDUEPB segue o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

As imagens no livro foram autorizadas pelos autores CAMPOS E LAERTE.

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa | ***Diretor***

Arão de Azevêdo Souza | ***Editor Assistente de projetos visuais***

Antonio Roberto F. da Costa | ***Editor Assistente de Conteúdo***

Design Gráfico
Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes
Lediana Costa
Leonardo Ramos Araujo

Comercialização e Distribução
Vilani Sulpino da Silva
Danielle Correia Gomes

Divulgação
Zoraide Barbosa de Oliveira Pereira

Revisão Linguística
Elizete Amaral de Medeiros

Normalização Técnica
Jane Pompilo dos Santos

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL - UEPB

869.4
J96l Justino, Luciano Barbosa.

Literatura de multidão e intermidialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente [Livro eletrônico]. - Campina Grande: EDUEPB, 2015.

4200kb - 256p.: il.

Modo de acesso: Word Wide Web - <http://www.uepb.edu.br/ebooks/>

ISBN - **978-85-7879-241-1**
ISBN EBOOK - **978-85-7879-240-4**

1. Literatura. 2. Escrever. 3. Política. 4. Democracia. 5. Literatura de multidão. 6. Crítica. 7. Poética literária. I. Título.

21. ed. CDD

A Geralda e a Sebastien,
porque eles sabem.

A Rícia e aos “meninos”,
Artuh, Lara e Miguel,
porque também sabem.

Aos de casa, e de alhures.

A pobreza é o simples fato de não conseguir dar valor à atividade. Portanto, também o migrante pobre ou excluído é alguém que, de qualquer maneira, possui uma potência a ser expressa. Se nosso raciocínio caminha dessa forma, poderíamos reconhecer que os pobres são o sal da terra, porque são uma atividade geral, uma potência aqui irresolvida e bloqueada. Se a função da exploração é a de sufocar, reduzir espaço, mobilidade, além da capacidade de cooperação e criação de valor, então o pobre não é somente um excluído, mas é o sujeito exemplar da exploração.

5 lições sobre Império, Antonio Negri

"Aqui", dizia ela, "aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amem isso. Amem forte. Lá fora não amam a sua carne. Desprezam a sua carne. Não amam seus olhos; são capazes de arrancar fora os seus olhos. Como também não amam a pele de suas costas. Lá eles descem o chicote nela. E, ah, meu povo, eles não amam as suas mãos. Essas que eles só usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! Amem. Levantem e beijem suas mãos. Toquem outros com elas, toquem uma na 0utra, esfreguem no rosto, porque eles não amam isso também. Vocês têm de amar, vocês! E não, eles não amam a sua boca. Lá, lá fora, eles vão cuidar de quebrar sua boca e quebrar de novo. O que sai de sua boca eles não vão ouvir. O que vocês gritam com ela eles não ouvem. O que vocês põem nela para nutrir seu corpo eles vão arrancar de vocês e dar no lugar os restos deles. Não, eles não amam sua boca. Vocês têm de amar. É da carne que estou falando aqui. Carne que precisa ser amada. Pés que precisam descansar e dançar; costas que precisam de apoio; ombros que precisam de braços, braços fortes, estou dizendo. E, ah, meu povo, lá fora, escutem bem, não amam o seu pescoço sem laço, e ereto. Então amem seu pescoço; ponham a mão nele, agradem, alisem e endireitem bem. E todas as suas partes de dentro que eles são capazes de jogar para os porcos, vocês têm de amar. O fígado escuro, escuro - amem, amem e o bater do batente coração, amem também. Mais que olhos e pés. Mais que os pulmões que ainda vão ter de respirar ar livre. Mais que seu útero guardador da vida e suas partes doadoras de vida, me escutem bem, amem seu coração. Porque esse é o prêmio."

Baby Suggs em Amada, de Toni Morrison

Sei que haverá um código, um sinal para chamar-me. procuro descobri-lo no confuso ir e vir das coisas que me cercam. será um som, será um odor, será uma cor, uma claridade? por vezes, percutem um martelo, ou me deparo com a fachada de um prédio, ou vejo desenhos num muro, ou cravo as unhas na pele. fico perguntando se alguma dessas coisas é meu nome: o soar do martelo, a parede brilhando, os riscos no cimento, a dor que sinto. assim vivo, nesta comunhão que me multiplica e atormenta, assim vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede, eu e o mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez.

Avalovara, Osman Lins

SUMÁRIO

II

POTÊNCIA DOS POBRES

III

POIESIS DE CAMPOS

APRESENTAÇÃO

Este livro perfaz 2 movimentos, 2 estratégias de leitura, a da intermidialidade e a da literatura de multidão. A fronteira entre elas é tênue e provisória. O que as separa é um filtro, que tanto deixa passar quanto retém.

É um livro de crítica, um exercício de experimentação crítica que propõe um olhar transversal sobre as obras, com a finalidade de compreendê-las por aquilo que nelas remete para as formas de vida, para os espaços de produção simbólica e de sua logística de circulação e consumo. É um livro de crítica porque não negligencio 100 anos de poética literária, 100 anos de métodos e pesquisas em nome de conteúdos que, por não observando os muitos movimentos de sentido que as obras perfazem, tornam-se conteúdos-clichês, por mais bela que seja a causa, o projeto, a demanda.

Se os textos não são as origens da literatura, como um certo lugar comum costuma dizer, se são antes o resultado de uma série de operações é porque estas não podem funcionar sem que o texto as medeie. Por isso, penso menos nos textos por si mesmos e mais nas nossas relações com eles e, através deles, com nós mesmos.

Mas este é um livro de crítica porque creio ainda ser possível voltar à leitura pormenorizada das obras, acredito inclusive que qualquer significado ético, político, identitário ou qualquer outro só pode ser compreendido, se for honesto, observando os meios e modos que dão estruturalidade às obras. Se é preciso ir além delas e de suas textualidades, que nunca são só “obras” e “textos”, proponho-me inclusive

lê-las à revelia delas mesmas, naquilo que têm de *médium*, o que está entre, no interior e em volta.

A prosaística de Lima Barreto e a poética de Augusto de Campos são os modelos, moleculares, das 2 estratégias de leitura aqui propostas. É com eles que a literatura de multidão se transforma em intermidialidade e a intermidialidade assume-se multidão.

Tão diferentes em quase tudo, são, contudo, tão parecidos no "compromisso total perante a linguagem", com os problemas mais urgentes que seu tempo coloca para a prática literária e simbólica em geral, para os espaços de preservação da memória e de sua expansão para além de todo passado aprisionado em si mesmo.

Em Lima Barreto, fui buscar a potência dos pobres e a escrita e seus gabinetes de produção de verdades e de mentiras como objeto de pesquisa inseparável da prática literária.

Em Augusto de Campos, encontrei todos os fora da literatura e da poesia em sua articulação com uma pesquisa sobre seu próprio estatuto e de sua longa tradição nas sociedades contemporâneas e de suas muitas tecnologias de produção de signos.

Em ambos, a multidão aparece ora como vozes dissonantes, ora como as muitas formas de solidariedade e partilha atravessadas por uma reflexão sobre o fazer literatura e poesia em tempos de transformação violenta, técnica, política e cultural, das sociedades contemporâneas.

O Rio de Janeiro de Lima Barreto nas primeiras décadas do século XX e a São Paulo de Augusto de Campos nas últimas décadas do mesmo século são o *locus* instigador de 2 políticas da literatura e da poesia hoje.

São 2 autores que escrevem sempre em presença dos muitos, sejam outros interlocutores, que configuram em sentido restrito a multidão, sejam outros sistemas de produção de linguagem, a intermidialidade como ponto de partida que constrange a literatura e a poesia, nunca as deixando sozinhas.

O livro, nas suas 2 estratégias de leitura, da literatura de multidão e da intermidialidade, está dividido em 3 seções, que sempre se tocam

e às vezes até se confundem, na medida em que a distância entre os 2 autores paradigmáticos, Lima Barreto e Augusto de Campos, é apenas aparente, como se tentará mostrar, sem que se faça nenhuma comparação estreita entre eles, a meu ver desnecessária.

Na primeira seção, *Intermidialidade/semiótica/tradução*, estão 4 textos, todos agrupados a partir do par médium/tradução.

O primeiro deles, "Lima Barreto e a intermidialidade como estratégia de leitura", é um ensaio "metodológico", cujo principal objetivo é delimitar, sem restringir, o campo de ação da intermidialidade, de uma certa intermidialidade, que vai buscar em Régis Debray um conceito não substancialista de médium.

Neste ensaio, Lima Barreto aparece como pai ancestral da estratégia de leitura da intermidialidade. Seu olhar sobre a literatura, atividade cotidiana e "profissional" de muitos de seus principais personagens, dá as bases heurísticas para se compreender a literatura em suas muitas dimensões, em seus muitos sujeitos, em suas muitas máquinas.

Seu primeiro romance, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909, um romance tido por menor e mal feito para boa parte da ótima fortuna crítica de Lima Barreto, talvez, por isso mesmo, é para mim o seu livro mais relevante. *Isaías...* enseja a intermidialidade como estratégia de leitura e a multidão como potência dos pobres. Menor ou mal feito, por isso mesmo, por estar na lateral da "alta literatura", é um romance de abrir os olhos para ouvir.

Se no ensaio sobre Lima Barreto encontra-se o médium, em "Julio Cortázar: memes da multidão na *A auto-estrada do sul*", tenta-se fazer o exercício de ampliá-lo, mostrando como no conto do escritor argentino, o automóvel, obrigado a abrir seus poros para outros usos, media relações de alteridade incontornáveis. A obra de Cortázar mereceria um capítulo à parte, *A auto-estrada do sul* bem o demonstra, é com ela que começo a ensaiar o conceito de literatura de multidão.

"Alter e egos da memória e do esquecimento: 'Fernando em Pessoa' de Laerte" e "Haroldo/Glissant e o diabo do traduzir" são textos sobre tradução e traduzibilidade. Neles, parto da premissa de que não há

como dissociar a intermidialidade da tradução, intersemiótica ou não, e de que toda multidão só é cooperante, sem cooperação não há multidão, pressupondo instâncias de traduzibilidade.

A HQ de Laerte, *O poeta*, brinca com a pulsão de morte e a potência de vida da poesia, através do poeta máximo da literatura de nossa língua. A despeito do desejo do dar cabo da vida disseminado em muitos de seus versos, o poeta sobrevive tanto dos ataques dos Piratas do Tietê quanto do assalto do aparato televisivo, este último ressignificado exatamente pela sobrevivência da poesia e de sua poética. Trata-se de um périplo, o de Fernando em Pessoa pelos "mares" de São Paulo, que consiste na passagem por vários estágios de traduzibilidade/intraduzibilidade na realidade demasiadamente prosaica da cidade e de seus trânsitos.

Haroldo/Glissant... fecha a primeira seção articulando 3 instigantes teorias da tradução: a "transluciferação" de Haroldo de Campos, a épica crioula de Edouard Glissant e a "tarefa-renúncia" do tradutor de Walter Benjamin. Em todos eles, traduzir nunca é renunciar à historicidade do tradutor, antes se estabelece na tensão entre o passado e o futuro do original, que só realiza sua plenitude (Benjamin) numa tradução que o concebe como diferença e opacidade, operação necessariamente diabólica (Haroldo) e crioula (Glissant), nas quais tradução é outro nome que se dá para o encontro com a alteridade.

A segunda seção intitula-se *Potência dos pobres*. Os 6 textos que a compõem têm como objetivo uma discussão pormenorizada do conceito de literatura de multidão e algumas de suas principais características.

Começo com um exercício antropofágico – "Zumbi or not zumbi: that is the question", uma explícita referência tanto ao manifesto de Oswald de Andrade quanto a suas muitas ressonâncias de amanhã e de antes, de muitos antes, a partir de uma incorporação sem culpa de muitas vozes.

Em "Uma vanguarda intercultural" tento demonstrar a pertinência da vanguarda em tempos pós-modernosos, questionando os muitos dizeres que batem o martelo em favor da morte de todo projeto de

vanguarda hoje. Estou convencido de que a vanguarda hoje está nas mãos dos "pobres", porque são os "pobres" que estão reconfigurando os usos de linguagem e seus lugares institucionais. Em literatura contemporânea, é a presença obsedante e pouco enquadrável da potência dos pobres o dado mais instigador.

Os pobres e sua irredutível riqueza mantém acesa a utopia democratizadora da vanguarda dotando-lhe de um viés intercultural que só pode ser pensado num contexto de multidão. Ao pressupor instâncias culturais em diálogo, o intercultural precisa vir acompanhado de uma reflexão crítica, de natureza fortemente política, a respeito dos muitos estágios que compõem toda formação cultural bem como de uma recusa a toda forma de homogeneização, seja pelo "civilizatório", pelo tecnológico, por toda e qualquer forma de progresso e "civilização".

É nas vanguardas históricas, aqui principalmente a utopia antropofágica oswaldeana e o Concretismo dos Campos, que vou encontrar muito do que quero para pensar a multidão, pois se os objetos artísticos de naturalistas, impressionistas, expressionistas, surrealistas, cubistas, dadaístas... tornaram-se hegemônicos, as bases socioeconômicas contras as quais lutaram permaneceram relativamente estáveis, sob um capitalismo que muda sua face mas mantém sua lógica de exclusão. Hoje a vanguarda está menos nos artistas que nos muitos que se recusam uma identidade apriorística que os estigmatiza num lá atrás sem saída.

Compreendidos os estratos e estratificações de que é composta toda esfera cultural e todo produto de linguagem, sobre os quais a vanguarda ainda tem muito a dizer, "Literatura de multidão como estratégia de leitura da narrativa brasileira contemporânea" visa discutir pormenorizadamente o conceito de multidão, a partir de Negri, Hardt, Virno, Sarlo e do conceito de "Comunitas" de Roberto Exposito.

Neste ensaio, tenho como foco a narrativa brasileira contemporânea, cujas principais características são o *locus* da grande metrópole e os modos de vida do homem comum. Parto do princípio da primeiridade dos segundos. São eles que vão me dar as muitas faces da multidão no Brasil do presente, livrando-me de referendar os movimentos de

sentido que a obra impõe aos personagens principais, aos narradores e a seus lugares de privilégio. Proponho leituras impertinentes, que me permitam lê-las à revelia delas mesmas.

"A potência oralizante da multidão" parte das instigantes reflexões de Giuseppe Cocco sobre o que chama de "mundo-Braz", devir-Brasil do mundo e devir-mundo do Brasil, compreendendo-o à luz do conceito de oralização da literatura de Edouard Glissant e de Jean Derive.

Glissant pensa nas operações que as chamadas "comunidades compósitas", como o Brasil, produzem para oralizar a literatura num processo de resistência crítica às hegemonias coloniais. Derive explora a longa tradição oralizante das literaturas africanas.

Compreendo a oralização como um fenômeno singular no ambiente maior daquilo que Josefina Ludmer chamou de "literaturas pós-autônomas" e que me ajuda a pensar as multidões contemporâneas como necessariamente oralizantes, cujos grandes exemplos são as narrativas brasileiras contemporâneas ambientadas em lugares densamente povoados, propiciando uma quantidade infinita de encontros nas quais o diálogo e uma certa positividade do lugar comum são a moeda de troca.

Oralizar é a moeda comum de resistências aos lugares especiais e de privilégio tão recorrentes nas tradições literárias nacionais, com seus cânones de autores "machos, adultos e brancos". Por isso, meu conceito de oralização é ambivalente, porque pressupõe necessariamente um ambiente de escrita, a partir de onde, e só a partir de onde, é possível resistir pela literatura para além do literário. Oralizar se torna assim a operação semiótica definidora da multidão, sendo sob este aspecto diferente em tudo do conceito mais antigo de oralidade.

"Um romance alteritário" propõe o que chamo de análise futura do romance *Cidade de Deus*. Se a importância estratégica desse romance, que provoca uma verdadeira reviravolta na literatura e no cinema brasileiro na segunda metade dos anos 90 do século passado, é reconhecida por todos, acredito que o livro de Paulo Lins ainda não encontrou o seu leitor, aquele capaz de explorar todas as suas potencialidades,

contradições e impasses, que são tantos da obra quanto da própria sociedade brasileira e de seus modos de autorrepresentação.

Chamo-o alteritário para explorar uma palavra-valise, que tanto aponta para alteridade quanto para autoritarismo. O romance de Paulo Lins é um romance onde se nota a força da alteridade e da diferença, mas é também um romance que expõe a enorme parcela de autoritarismo à brasileira. Não tive a pretensão aqui de ser esse leitor por vir, tão ideal quanto diabolicamente tocando na ferida, nas muitas feridas que o livro deixa expostas e que a crítica que se dedicou a ele não para de enfatizar, sem, contudo, dar conta de suas muitas aberturas, de seus muitos foras para além de sua própria superfície.

Quis apenas apontar algumas dessas ambivalências e mostrar como, lido noutra chave, *Cidade de Deus* pode nos dizer bastante sobre os modos de produção de sentido, em uma palavra, sobre os muitos modos de vida num Brasil tão desigual quanto potencialmente solidário, no qual a partilha no comum, seja o empobrecimento seja os gestos coletivos de resistência, ainda é possível, visível nas deambulações que o romance semiotiza o tempo todo.

O leitor futuro que o livro de Paulo Lins ainda não encontrou, suponho, será aquele que o lerá fora de sua chave significante, que seja capaz de desencaderná-lo para aí poder apreender seu potencial significado, tanto histórico quanto literário.

Na terceira seção, *Poiesis de Campos*, estão 3 textos. Todos têm como objeto de análise poemas de Augusto de Campos, a saber: “Anticéu”, “Tvgrama I – tombeau de Mallarmé” e “Tour”.

Com eles, faço um retorno da espiral, iniciada na primeira seção, mas agora tendo como foco os diálogos que Augusto de Campos estabelece com uma tradição de pesquisa sobre a linguagem, que têm em João Cabral de Melo Neto e Stephane Mallarmé pontos fulcrais de contato e de distanciamento. A face intermidial da multidão surge agora a partir dos explícitos diálogos com a tradição da vanguarda literária, com aquilo que Harold Rosenberg chamou de “tradição do novo”.

São todos exercícios de literatura comparada, mas de uma literatura comparada que não se contenta com a literatura, com uma certa

noção de literatura para a qual os sentidos estão todos contidos nos enunciados e nos diálogos no mais das vezes verbal entre obras e autores.

Na poética de Augusto de Campos, a própria noção de enunciado se reconfigura, porque trabalha toda vez com o assignificante, com aquelas formulações não formuláveis, com aqueles sentidos que não se enunciam por um acesso simples à linguagem e à língua.

Compreendo a poética de Augusto de Campos, poética no sentido de que a produção de poemas não pode ser separada da prática crítica e de tradução, como aquela que tem posto na mesa as mais relevantes questões sobre a poesia para o nosso tempo. São dele as primeiras incursões da poesia para um contexto digital, o seu *Poetamenos* de 1953 pode ser lido como um poema pré-informático.

Daí sua importância estratégica para se pensar a intermidialidade num contexto de multidão, suas redes e tentáculos. Ele representa o outro ponto do devir da espiral que começa em Lima Barreto, encontra sua face política na potência dos pobres e se coloca como uma reflexão radical sobre os fundamentos da literatura em nosso tempo.

Em "Eco-lógicas: Augusto de Campos leitor de João Cabral", faço uma articulação entre o tríptico de 1947-1949 de Cabral, sobretudo "Antiode", e "Anticéu" de 1984 de Augusto. Neste diálogo com o poeta-engenheiro, dois outros textos de Cabral me interessam aqui, o longo ensaio que escreveu sobre Joan Miró, mais especificamente sobre o papel do espectador na pintura pós-renascentista e como a pintura de Miró o problematiza; e o poema que dedicou ao poeta de Noigandres em *Agrestes*, intitulado "A Augusto de Campos".

Nessa disseminação de texto a texto, meu objetivo neste ensaio é compreender o novo estatuto da leitura na poesia de Augusto de Campos, na medida em que "Anticéu" exige um leitor situado, um leitor que deixa marcas no texto, um leitor que não pode ser senão mediador, aquele que conecta um discurso a um meio ambiente.

"Tvgrama I (tombeau de Mallarmé)" é tanto uma leitura da tradição Poe/Mallarmé à luz do poema de 1988 de Augusto de Campos

quanto de sua tradução para o vídeo feita por Cristina Fonseca dez anos depois. É um ensaio sobre tumbas, e renascimentos.

Tvgrama I põe Mallarmé e Poe num espaço mediado pela televisão e pelo vídeo. Tento mostrar como entre a tradução de Cristina Fonseca e o poema de Augusto muito se ganha, muito se perde, na medida em que cada médium "estende" (McLuhan) um aspecto e atrofia outro.

É a consciência desta especificidade dos tempos e de seus suportes de inscrição, circulação e consumo, sugerida no poema pelo – "Ah, Mallarmé, tudo existe pra acabar em Tv" -, que torna profícuo, e urgente, o diálogo, misto de lamento e de confronto, Poe/Mallarmé/Campos/Fonseca.

"Vídeo-duração: *Tour*", que fecha, provisoriamente, o livro, faz com o poema de Augusto de Campos, em sua versão digital, o que foi feito lá atrás com *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Se Lima Barreto mediatiza os ambientes da imprensa e da cultura de massa nascentes no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, Augusto de Campos o faz com a informática e a cultura digital das metrópoles do pós.

A um só tempo tumba e parque de diversão online, *Tour*, poema de festa e fresta, nos instiga a pensar o presente como potência do futuro, da poesia e de suas poéticas, nos novos contextos da comunicação em rede digital. O fantasma que fala no poema é aquele tipo de "ex-cêntrico barroco", que está no lugar que lhe é próprio, como não-total-estrangeiro.

De Isaías Caminha ao fantasma de *Tour*, é um século de força centrípeta para os constrangimentos do médium; de força centrífuga para multidão dos muitos que se imiscuem contra os monolinguismos dos Uns e de suas maiúsculas.

É disto que trata este livro.

I

INTERMIDIALIDADE/SEMIÓTICA/ TRADUÇÃO

LIMA BARRETO E A INTERMIDIALIDADE COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA

A edição de livros não passa de um componente de uma estratégia multimidiática.

Dominique Maingueneau

A intertextualidade sempre significa também intermidialidade.

Claus Cluver

A atividade do livreiro há de merecer mais atenção do que a literatura, os lugares de encontro mais do que os lugares comuns e os gabinetes de ideias mais do que as grandes inteligências.

Régis Debray

Não como forma de esconder as contradições, mas sim de extraí-las dos esquemas de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situações na brecha.

Jesús Martin-Barbero

Eu não sou literato, detesto com toda a paixão essa espécie de animal.

Isaías Caminha

A intermidialidade é uma estratégia de leitura cujo percurso metodológico pressupõe uma ecologia das culturas. Tem como premissa a máxima midiológica de que todo novo médium, e médium "novo" há em toda parte, exige tanto novas mediações quanto um repensar de mediações mais antigas.

Ela é menos uma propriedade das obras e mais um encontro crítico com elas. Trata-se de um encontro no qual um romance, um conto, um poema, uma gravura, um comercial de tv, uma receita de bolo..., um trem! Apresenta sua irredutível opacidade. Se explorada na sua potencialidade radical, a intermidialidade exige uma nova política do exercício crítico.

A estratégia de leitura da intermidialidade situa as obras na materialidade da cultura e/em seus meios-ambientes. O crítico encontra um espaço "saturado de agoras", que não está atrás ou na frente, mas entre diferentes gestões culturais.

Em tal encontro, as formas simbólicas e suas mídias não devem ser pensadas isoladamente, mas "nas intrigas que tramam com seu meio e as espécies concorrentes" (DEBRAY, 1995, p.24). Nele, a midialidade dos *media* é mais que o suporte e suas potências de produção, "é o lugar onde é produzido o seu sentido" (BARBERO, 2003, p.281).

O objeto de pesquisa da intermidialidade se produz na leitura. Para tanto, precisa compreender o médium não de forma restritiva, disciplinar. As abordagens "sistemísticas" devem ser elas mesmas objeto de um tratamento intermidial. Nenhuma mídia ou sistema e nenhuma relação entre eles é contínua, linear, uniforme, sem contaminações. Sair dos sistemas sistemísticos e de uma história linear das mídias é uma das tarefas mais relevantes da estratégia de leitura da intermidialidade, cujo objeto não pertence a ninguém, até porque não constitui propriamente um objeto.

Cada mídia e/ou sistema particular é formado, sempre provisoriamente, por estratos e estratificações. Só "faz sentido" nas relações que estabelece, que nega, que afasta, que incorpora, que funde, que justapõe, que pasticha, que oculta. "O bom médium trabalha para ser esquecido" (BOUGNOUX, 1994, p.17). Em outras palavras, trabalha

para esquecer sua mediação, portanto uma tal estratégia de leitura não se resume às referências "visíveis" de uma mídia a outra a partir de movimentos de sentido induzidos pelo próprio "texto".

Toda compreensão do médium tem que situá-lo nas muitas temporalidades da história que o constrange, desde sempre. Um bom exemplo: a relação do cinema com a literatura se dá na própria logística da câmera fotográfica e da sala de projeção, que já são "literárias", que posicionam a recepção num processo cognitivo que é comum a ambos, literatura e cinema, independente de haver diálogo explícito entre um filme e um romance.

Foi *Recordações do escrivão Isaías Caminha* de Lima Barreto que me levou a repensar o conceito de mídia, da relação mídia/literatura, e a tratar a literatura, em sua totalidade, como um circuito integrado de escritas que precisa, até exige, uma estratégia de leitura intermidiática, independente de qualquer relação intertextual explícita.

Repita-se: na estratégia de leitura da intermidialidade, a literatura deve ser concebida como um circuito integrado de sistemas de escritas.

Por isso que, no limite, toda abordagem intermidial exige um trabalho de grupo e de "campo". Daí concordarmos com Irina Rajewski, "qualquer tipologia de práticas intermidiáticas precisa ter uma base histórica" (2012, p.23). Ou, nas palavras de Susan Buck-Morss, trata-se de descobrir "aquela constelação de origens históricas que têm o poder de fazer explodir o 'continuum' da história" (MORSS, 2002, p.20).

Mas, e Lima Barreto nisso tudo?

Isaías Caminha serve como índice da totalidade da obra de um autor que transformou a escrita e suas redes de difusão e validação em objeto de pesquisa dentro das próprias obras, nas quais se escreve e se pesquisa sobre o escrever, sobre seus ritos e máquinas.

Personagens lendo e escrevendo pululam nas narrativas de Lima Barreto. A ocupação principal de muitos deles é escrever ou lidar com livros de ciência ou pesquisa científica.

Isaías era escrivão. Policarpo Quaresma e Antonio Marchado eram amanuenses. Raimundo Flamel era químico e Joaquim dos Anjos, pai de Clara, era carteiro, um agente importante no circuito integrado de escritas que, na figura de Menezes, leitor de compêndios de engenharia e dentista fajuto, será o elo na rede que liga Cassi a Clara através de cartas, modinhas, poemas no romance *Clara dos Anjos*.

Foi num momento de "distração" que o Major Quaresma traduziu, na repartição, o fatídico ofício em Tupi-guarani, que tantas consequências teria para sua vida de aí em diante. Na outra ponta, é outra "escrita", uma carta destinada a Floriano Peixoto, que o levará à prisão e à morte depois da revolta da Armada, onde se fez efetivamente "Major".

Ao fazer da escrita e de seus gabinetes de produção de verdades e mentiras objeto de pesquisa e foco de suas principais obras, a obra de Lima Barreto me diz que a escrita não constitui uma mídia, mas muitas mediações associadas a diferentes mídias e meios-ambientes que o autor "inscreve" por escrito, cuja análise é capaz de iluminar as obras com novas entradas a partir de seus usos, exaustivamente postos a funcionar nas narrativas de Afonso Henriques.

Farei dois movimentos complementares: 1. Compreender a literatura num contexto que delimite sem restringir o médium, privilegiando o meio ambiente e suas mediações; 2. Demonstrar como uma abordagem intermedial da literatura em *Isaías Caminha* de Lima Barreto constitui um outro espaço a partir do qual olhamos os objetos da cultura e seus processos de formação de sentido.

É com esse duplo movimento, delimitação aberta do médium e uma outra chave de entrada nas obras, que tenho tratado a intermidialidade como estratégia de leitura no Programa de Pós-graduação em Literatura e interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba; nos cursos de "Tradução intersemiótica" e "Narrativas midiáticas contemporâneas" do PPGLI; nos encontros do grupo de pesquisa "Interações narrativas e socialização".

O que é médium quando se diz "intermidialidade"

Régis Debray assim define a midiologia:

> Chamo "midiologia" a disciplina que trata das funções sociais superiores em suas relações com as estruturas de transmissão. Chamo "método midiológico" o estabelecimento, caso a caso, de correlações, se possível verificáveis, entre as atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia, literatura, arte etc.), suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação dos vestígios. Como hipótese de trabalho, considero que este último nível exerce uma influência decisiva sobre os dois primeiros. As produções simbólicas de uma sociedade no instante *t* não podem ser explicadas independentemente das tecnologias da memória utilizadas no mesmo instante. Isso quer dizer que uma dinâmica do pensamento é inseparável de uma física dos vestígios. O meio de encaminhamento de uma mensagem, ponto de passagem obrigatório, fornece à análise um elemento importante, mas limitado. O médium, no sentido McLuhan da palavra, não passa do nível térreo. Portanto, não podemos nos deter aí. Com efeito, os objetos e as obras contam menos que as operações (DEBRAY, 1995, p. 21).

A midiologia não estuda as mídias. Ela visa menos o suporte e a produção e mais a comunidade de fabricantes e suas práticas. Para tanto deve buscar contribuições na linguística, nos estudos literários, na antropologia, na sociologia, na geografia, nos estudos culturais e de cultura em geral, na informática, na matemática e na física, em muitos outros saberes, sendo, no entanto, seu objeto não redutível a nenhum deles em particular.

Para evitar uma visão instrumentalista, o estatuto do médium e da mídia na midiologia é menos um objeto e mais as operações que ele media. Deve ser compreendido a partir de 4 condicionantes (DEBRAY, 1995, p.23):

a) "Um *procedimento geral* de simbolização (palavra, escrita, imagem analógica, cálculo digital)";
b) "Um *código* social de comunicação": o latim e o inglês, a "gramática" do/no cinema, a perspectiva na pintura, a estrutura tonal na música;
c) "Um suporte *material* de inscrição e estocagem": papel, argila, pergaminho, filme, tela;
d) "Um *dispositivo de gravação* conectado a determinada rede de difusão (gabinete de manuscritos, tipografia, foto, televisão, informática)".

O *médium* não é o "meio" inerte em um suporte ou utensílio nem o próprio suporte ou utensílio em si mesmo. Move-se nas laterais, nas extremidades e nos subúrbios. É sempre babel e legião. É um sistema-suporte-procedimento em rede. Opera num meio ambiente que "condiciona a semântica dos vestígios pelo viés de uma organização social" (DEBRAY, 1995, p.26).

Os 4 sentidos do médium pressupõem 4 entradas para abordagem intermidiática e a dota de dupla vantagem: primeiro, não reduz a mídia ao par procedimento/suporte nem a uma visão excessivamente "artística" das formas de diálogo; segundo, ao inserir o médium na mediação, procura não um objeto mas os processos de produção do trabalho intelectual a partir de sua materialidade. Reafirma a máxima jamesoneana de que é "devido ao fato de que a cultura se tornou material que nós estamos agora em uma posição que nos permite entender que ela sempre foi material" (JAMESON, 1996, p.92).

Se confundir o médium com o suporte ou procedimento não passa do "nível térreo", o sistema artístico e as velhas divisões das mídias tradicionais não passam do nível térreo. São importantes pontos de

partida, mas precisam de outras articulações, precisam se reconstituir como objeto de pesquisa, pois, como conceitos, deixaram de ser fontes produtivas para novas maneiras de entrar e sair das obras.

Para sair do nível térreo, desarticulando toda estrutura dicotômica, linear e de mão única, devemos nos encontrar com uma semiótica na qual a materialidade da cultura revele os seus "foras", seus "incorpóreos":

> A semiótica faz entrever uma espécie de paisagem molecular, na qual aquilo que a percepção cotidiana nos apresenta como formas acabadas é, em realidade, o resultado transitório de agregações químicas, sendo as chamadas 'coisas' apenas a aparência superficial de uma rede subjacente de unidades mais microscópicas (ECO, 2002, p.40).

Ou, como afirmou John Deely: "Ela vê na semiose um processo muito mais vasto e fundamental envolvendo o universo físico no processo da semiose humana, e fazendo da semiose humana uma parte da semiose da natureza" (1990, p.23).

"Uma rede subjacente de unidades mais microscópicas"... "fazendo da semiose humana uma parte da semiose da natureza"... A intermidialidade só pode ser compreendida num plano dos sistemas da cultura, ou seja, faz fronteira com a interculturalidade, chegando a confundir-se com ela em muitos aspectos. A abordagem intermidial retira a interculturalidade do excesso de simbolismo e abstração linguageira e a insere no espaço denso e pesado de uma midiasfera; o intercultural faz emergir o médium do "terra a terra" e da instrumentalidade de utensílio.

Isto posto, os 4 "regimes" do médium na intermidialidade exigem do pesquisador da literatura um cruzamento entre midiasfera e semiosfera, uma não fazendo sentido sem a outra: "semiosfera é o conceito que se constitui para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas" (MACHADO, 2007, p.11). Nos termos de Yuri Lotman, uma semiosfera "é atravessada por fronteiras de

diferentes níveis, de diferentes linguagens e eventualmente de textos" (1990, p. 38).

A midiasfera está entre, no interior e ao redor destes diferentes níveis, "conjunto dinâmico dos procedimentos e corpos intermédios que se interpõem entre uma produção de signos e uma produção de acontecimentos" (DEBRAY, 1995, p.28).

A midiasfera é a configuração, histórica em toda profundidade, "logística" e "ecológica", que enlaça os vários sistemas e/em seus diferentes níveis. Ela conjuga um meio social a um meio técnico e intelectual. Enquanto a semiosfera preocupa-se, sobretudo, com os "invariantes", inclusive os recentes, a midiasfera trata dos condicionantes variáveis.

Mesmo numa situação limite de mídias ou sistemas afastados de qualquer relação direta ou explícita de contato, como dois "estranhos estrangeiros", os nós da midiasfera e da semiosfera produzem contágios indiretos e transversais, a despeito do "humor" deste ou daquele sistema particular. Como em toda vizinhança, a fronteira não separa, traduz.

Já mencionei anteriormente como o cinema e a literatura se atravessam na midiasfera do modernismo, para além de qualquer configuração singular de diálogo entre um poema ou romance e um filme. Um outro caso mais recente: em meados dos anos de 1980, o surgimento da MTV provocou mudanças importantes na música de massa e, um pouco depois, a Tv Justiça exibe uma pantomima nova nas sessões do judiciário brasileiro, sem que, em ambos os casos, haja qualquer menção explícita à televisão no Glam Metal ou nos pareceres do ministro Gilmar Mendes.

Assim, a intermidialidade coloca questões importantes para a literatura porque só se interessa pela escrita associando-a a um suporte e a uma rede, sem os quais ela não pode se constituir como médium porque só pode ser pensada num meio ambiente preenchido por signos, hábitos, modos de fazer e usar.

Sobre a escrita e, por extensão, a literatura, seu gênero do discurso mais influente na modernidade, que pode ser definida como a era da

escrita, vale radicalizar o princípio derrideano de que ela nunca é exclusivamente fonética porque "não pode funcionar por princípio e por direito, e não apenas por uma insuficiência empírica ou técnica, senão admitindo em si mesma 'signos' não fonéticos" (DERRIDA, 1988, p.31).

A semiose da voz, por exemplo, traz problemas novos à intermidialidade. A crítica ao fonocentrismo de Jacques Derrida abalou, mas não aboliu a pertinência do debate em torno da presença e da performance na enunciação vocal, da midialidade do médium vocal. Antes o dotou de uma faculdade metacrítica, na medida em que propôs problemas novos para a abordagem da relação voz/escrita, questionando inclusive a oposição estreita e ela mesma fonocêntrica entre ambas. Márcia Arbex (2006) demonstrou como as relações entre escrita e oralidade ganham num confronto com uma nova relação da escrita com a imagem.

Se a crítica e a teoria da literatura elaboraram profícuos métodos de pesquisa da imanência das obras, nada pode dizer sobre o ininterrupto cruzar de fronteira entre midiasfera e semiosfera. A literatura precisa ser compreendida com o foco nas suas "afinidades secretas e seletivas", que uma estratégia de leitura intermidiática há de potencializar. Trata-se, agora, de trazer para o primeiro plano os dispositivos comunicacionais e as instâncias enunciativas.

A intermidialidade retira a literatura do especificamente literário, traz a literatura para viver-com, para assumir-se como necessariamente múltipla, tendo muito pouco de literária, ou sendo a própria literatura apenas uma parte. Ela convida a investigar, por exemplo, a partir de quando a narrativa se transformou na semiose definidora do humano, como seu princípio semiótico primeiro (GOODY, 2009; RICOUER, 1996; FAYE, 1996; DEELY, 1990). Como ela, a narrativa, sob o impulso do romance, atravessa tantos "objetos", o jornal, o rádio, o cinema..., em nenhum deles podendo ser pensada isoladamente?

O texto se situa na materialidade da cultura. Quanto mais vista na longa duração e num espaço que possa compreender a literatura

como o resultado e não a origem dos textos, mais metodologicamente havemos de iluminá-la.

A intermidialidade se pergunta desde quando a literatura passou a ser uma possibilidade, não uma causa, mas um efeito. Em literatura, as abordagens textocêntricas devem ser objetos de investigação intermidiática tanto quanto as obras em si. A centralidade do texto como imanência pura na literatura é ela mesma histórica. Partamos menos das obras por e em si mesma, na sua imanência imanente, e mais do meio vivo que a torna possível e dela se alimenta.

Roger Chartier (2007, p.11) questiona a separação tacitamente aceita entre a autonomia das obras literárias e os modos de validação e circulação dos textos, elencando 3 razões para tanto: 1) um ideal de pureza em oposição a um temor de corrupção dos textos, ainda hoje presente na desconfiança de alguns intelectuais com a disseminação de textos via internete, por exemplo; 2) a definição do direito autoral sobre um texto considerado sempre idêntico a si mesmo; 3) o triunfo de uma estética que julga as obras fora de seus suportes de materialização.

Michel Foucault afirmou que Dante, Cervantes ou Eurípedes "certamente fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito" (2001, p.139). Walter Ong (1998) mostrou como os usos da escrita no ocidente institui um certo modo de ser-no-mundo, instaura uma relação nova do homem com a tecnologia e com sua individualidade, ela também devedora do livro no contexto do capitalismo industrial.

A intermidialidade coloca a literatura num contexto polissistêmico porque a pressupõe aberta e heterogênea. Em outras palavras, sendo o polissistema um sistema dinâmico (ZOHAR, 2007, p.7), pensa o estado sincrônico de um sistema como a luta permanente de vários estratos num universo que é polissistêmico por natureza.

Retomar o conceito de sistema implica a recusa em tratar o polissistema como "(uni-) sistema", um sistema unificado que geralmente se identifica com o centro dominante, os objetos culturais dos grupos dominantes, subalternizando as resistências centrífugas e a

pluralidade de seus estratos; cegando para as trocas e os intercâmbios e para as próprias tensões, exclusões, privilégio, distinção de classe, de capital linguístico e escolar etc.

A literatura num contexto polissistêmico se constitui como um conjunto de fenômenos governados por uma rede de relações intermidiáticas, intersemióticas e interculturais: “um sistema de vários sistemas com intersecções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes” (ZOHAR, 2007, p.6), para as quais importam o estatuto do escritor no campo literário, o gênero, as instâncias textuais que posicionam o destinatário no discurso (MAINGUENEAU, 2006) e, não como fator exógeno, os suportes de inscrição e os meios de comunicação e transporte, bem como suas mútuas imbricações.

Um poema cantado, medieval ou moderno, um fragmento da *Ilíada* e um conto de fadas, o *Decamerão*, a abertura do *Grande sertão veredas*, a lápide de Brás Cubas e o v de Virgínia, tudo reduzido à página papel, à letra morta sem conectá-los às muitas práticas discursivas suas contemporâneas, assim tem sido o modo de tratar a literatura como sistema fechado que valida a si mesmo e deve ser posto a salvo de toda contaminação.

100 anos de poética literária e de abordagem imanente dos textos nos deixou importantes contribuições sobre os modos de interpretar o texto literário, sem os quais não é possível mais viver e nem seria inteligente. Mas eis o momento de ultrapassá-los através de novas estratégias de leitura assumidamente mestiças.

Tomo o conselho de Claus Cluver,

> Um texto isolado – seja lá em que mídia ou sistema sígnico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor (CLUVER, 2006, p.14).

Devemos tirar de tal afirmação o máximo de seu potencial, não do ponto de vista de uma intertextualidade, de uma relação imanente com os textos, mas compreendendo o próprio texto como o resultado de suas mediações que nunca são monomidiais. Um "texto isolado" é "promissor" se sua leitura não for "tautológica": "um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente" (HUBERMAN, 1998, p.39).

A poesia em geral sempre manteve relações tensas com a literatura e com a escrita fonética em particular, muito mais difíceis com esta, mas não deixou de se "inscrever", nunca pôde ensimesmar-se em sua própria poeticidade sem introduzir, desde dentro, os foras que a escrita e suas muitas deambulações impuseram desde que os monges beneditinos começarem a ler silenciosamente (CHARTIER, 2009; HAVELOCK, 2002; REY, 2002; GUMBRETCH, 1996; ONG, 1996; ZUMTHOR, 1996).

Na literatura, a poesia entra como tradição próxima a ser incorporada, na outra, a escrita, como errância, como mudança de estatuto e função, como nova "inscritura", entrada em outra midiasfera, com suas novas maneiras do saber, nova política do acesso, da distribuição e da hierarquização das práticas intelectuais e do trabalho.

A estratégia de leitura da intermidialidade não esquece a premissa concretista de uma "poética das relações", que propunha não só a construção de "objetos poéticos", vinha acompanhada de todo um pensamento sobre a literatura brasileira e internacional e de uma antitradição de diálogos possíveis com formas de linguagem não literárias.

Os concretos, já início dos anos 50 – o *Poetamenos* de Augusto de Campos é de 1953 -, põem na mesa o debate sobre a intermidialidade. Outra história da literatura brasileira carecia de novas referências sobre linguagem, arte, indústria cultural etc.

Já temos relativa tradição no assunto e livros que são verdadeiros clássicos diretamente associados ao Concretismo: *Semiótica e literatura* de Décio Pignatari e *Tradução intersemiótica* de Julio Plaza são dois exemplos instigantes. As análises de Pignatari sobre Poe, Machado

de Assis e Lewis Caroll são exercícios da melhor análise intermidiática. Em Julio Plaza, a tradução intersemiótica vem acompanhada de uma exposição teórica sobre a ética da tradução em Walter Benjamin e sobre a fenomenologia de Charles Sanders Peirce como princípios metodológicos instigantes para os estudos de intermidialidade.

Num diálogo mais explícito e assumidamente polêmico com o sistema literário brasileiro, 2 livros se destacam, a *Re visão de Sousândrade* (2002) e o *Sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira* (2011) como operações laterais importantes, mais diretamente políticas, da estratégia intermidiática que foi o Concretismo, como experiência de leitura dentro do sistema literário e que o fez abrir-se e expandir-se.

O Barroco, com suas "imperfeições" estéticas, a poética de Gregório dificilmente escritural, carregada de oralizações; mais a escrita performativa, horizontalizante, cinemática, de *O inferno de Wall Street* exigiam um sistema literário polissistêmico. Para fundamentá-lo, novas obras, nova crítica, novos métodos, outra performance, novas entradas e saídas da textualidade. Ensinaram-nos os Campos com Décio Pignatari que a poética da poesia não pode ser idêntica à poética da literatura, como se ambas participassem de uma mesma temporalidade linear. A estratégia de leitura da intermidialidade ilumina a ambas.

As dicotomias oral/escrito e verbal/visual não levam em conta os suportes e as redes, por isso devemos questioná-las. A escrita, sem referência a suporte-procedimento-rede não constitui absolutamente nada, muito menos um médium.

Se é próprio de um médium esconder sua "medialidade", a literatura é por hipótese o lugar onde um tal obscurecimento é mais paradigmático, porque "o efeito típico da crença literária é ocultar o princípio da dominação literária em si" (CASANOVA, 2002, p.24).

Em nenhum gênero do discurso, dos muitos que a modernidade criou, o médium foi tão invisível, a ponto de podermos afirmar ser a literatura o lugar por excelência onde a invisibilização do médium é princípio fundador.

As muitas idades, os muitos usos e ritmos da escrita na longa duração não nos permitem pensar a literatura como uni-sistema, como

discurso constituinte fechado. Das muitas entradas da intermidialidade na literatura uma das mais relevantes é sem dúvida a história da escrita e de seus suportes e o lugar da poesia no polissistema literário. Mas não só da poesia, do best seller, da crônica, da biografia, do livro infantil, da história em quadrinho, da poesia visual, tudo implica relações intermidiáticas, a não ser que concebamos o sistema literário como fechado em uma única midialidade, tanto abrangente quanto universal.

Lima Barreto tem muito a dizer sobre isso.

Recordações do escrivão Isaías Caminha: um romance midiológico

Lima Barreto é o "pai ancestral" (com exagero mesmo) da estratégia de leitura da intermidialidade na literatura brasileira, da opacidade do médium e de seu hospedeiro. Pode-se dizer de Lima Barreto o que Ana Cristina César disse do Concretismo, nele a literatura está associada a uma "guerrilha cultural". Se a intermidialidade tem um pé fincado na história, como se disse anteriormente, Lima Barreto e o Concretismo a colocam com os dois pés na política.

Se o objetivo da intermidialidade é trazer a materialidade do médium para o foco da leitura, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* a produtividade do trabalho intelectual no ambiente da cultura de massa nascente se transforma em eixo estruturante do enredo.

O que motiva o livro é um "fascículo de revista nacional, esquecida sobre o sofá de minha sala humilde" e que "fazia multiplicadas considerações desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas de meu nascimento" (BARRETO, 1997, p.18). Contudo, a partir do capítulo 6, a crítica à supremacia das raças e suas consequências psicológicas e existenciais dão lugar a uma mudança radical.

O capítulo sexto toma como foco a redação do jornal mais influente da época, o *Correio da manhã*, no romance intitulado "O Globo", onde Isaías vai trabalhar como contínuo. O próprio Afonso Henriques o

havia feito durante o ano de 1904, são dele 22 reportagens para o jornalão de Edmundo Bittencourt sobre as escavações dos subterrâneos do morro do Castelo durante os trabalhos de abertura da Avenida Central, hoje Rio Branco. O romance que encontramos é resultado de uma pesquisa *in loco*, o que quer dizer que o autor não "ficcionaliza", revivencia.

Não há a meu ver incongruência, inverossimilhança ou falta de maturidade literária do autor na mudança de crítica ao fascículo com o pressuposto da supremacia das raças e o foco na redação do jornal. O que muda é o estatuto do debate, das ideias e dos conceitos para os gabinetes e os circuitos onde estas mesmas ideias são elaboradas e se fazem circular.

Lima Barreto abre sua produção de maior fôlego com o foco na indústria cultural, tema transversal de outros dois de seus mais importantes romances, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos*, para os quais criou dois personagens jovens e músicos, Ricardo Coração dos Outros e Cassi Jones.

Isaias Caminha é um *roman à clef*, no qual as personagens alegorizam pessoas do mundo real facilmente identificáveis por seus contemporâneos. A chave do romance estaria na "descrição de pessoas conhecidas, pintadas de um modo deprimente" (ALBUQUERQUE, apud BARBOSA, 2012, p.171). Alcides Maia, em outra crítica ácida, escreveria: "o volume, vez por outra, dá a impressão de um desabafo, mais próprio das secções livres que do prelo literário" (MAIA apud BARBOSA, 2012, p.171).

Por isso, quando trata de Isaías Caminha, a fortuna crítica de Lima Barreto, inclusive a mais recente, sempre afirma não ter o escritor "controle sobre o seu material" (OAKEY, 2011, p.62).

No entanto, concordo com Fábio Lucas quando diz que Lima Barreto é o "marco de uma nova concepção do campo ficcional" (2004, p.7), mas não porque ele imiscui a confissão na ficção, o que seria positivizar o considerado negativo, mas mantendo intacta a lógica da abordagem. É muito pouco. Também não porque construiu um "painel" ou "retrato" da Capital Federal na Primeira República.

Ainda é pouco. De um lado, uma leitura excessivamente subjetivadora da obra; do outro, a representação e o realismo. Em ambos os casos, pressupõem-se objetos, um "sujeito" e um "real".

O que me interessa é o que se dá no espaço entre a subjetividade e a sua representação, que as implica, mas vai muito além delas, e que não é propriamente um "espaço". Sob estes aspectos, a intermidialidade exige uma mudança no próprio espaço a partir do qual a leitura produz a obra.

A dupla personalização da própria pessoalidade do autor e de seus contemporâneos traria grandes consequências a Afonso Henriques do ponto de vista de sua inserção na República Brasileira das Letras. Contudo, se para Alcides Maia, como para José Veríssimo, as "secções livres" e o "prelo literário" são duas "coisas" (duas mídias?) diferentes, com suas especificidades e seus valores, para Lima Barreto não é tanto assim, embora nenhum leitor de suas obras possa ter dúvida sobre o sentido elevado que o autor tinha da literatura e de seu "destino" social.

A intermidialidade deve tomar a falta de controle sobre o material tanto como mérito quanto como sintoma. *Isaías Caminha* é um romance "propositalmente malfeito". Medeiros de Albuquerque, primeiro crítico a tratar dele, qualificou-o como um "mau romance e um mau panfleto" (BARBOSA, 2012, p.170).

Na melhor acepção, um romance gorado, cheio de imperfeições, digressões nada "artísticas", presença obsedante de Afonso Henriques e seus ressentimentos, dos ambientes linguageiros do Rio de Janeiro da Primeira República, da maquinaria da produção de jornais e de sua logística da divisão do trabalho intelectual, de personalidades facilmente identificáveis da vida intelectual e política da época, sem mediações, explicitamente explícitas. No romance, "os confiscos ao mundo fora do texto" (MORSS, 2002, p.20) se propagam como vírus.

É esta ambivalência, ou esta proliferação de ambivalências, da persona e do personagem, da autoria e de Afonso Henriques, da "literatura" e das "secções livres", do "escriba ministerial" com o "escritor universal", que nos mostra o modo peculiar de Lima Barreto de inserir

a história na medialidade da literatura e desta na intermídia. Em outras palavras, são tais ambivalências, "confiscos ao mundo fora do texto", que fazem de Lima Barreto o leitor ancestral da estratégia de leitura da intermidialidade, no limite, querendo-nos dizer que todo romance é *roman à clef*, cuja chave, sempre no singular e no plural, é necessariamente inter.

Ter "controle sobre o material" é a paulatina supremacia do enunciado sobre a enunciação, no qual a escrita, a Literatura com seu grande l maiúsculo, "associa o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, à determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração de *memória*" (MAINGUENEAU, 2006, p.61).

É a problematização da relação até então pacífica, tácita, entre "um corpo de locutores consagrados" e um certo "trabalho de fundação" que vai estar na origem da preferência de Afonso Henrique de publicar primeiro o *Isaías Caminha* e não o mais "literário" *Gonzaga de Sá*. Neste, trabalhará a vida inteira, já o tinha provisoriamente pronto em 1909, quando deu o *Isaías* à impressão. O *Gonzaga de Sá,* seu *work in progress*, foi iniciado em 1907, e disponibilizado para impressão em 1922 sob a editoria de Monteiro Lobato.

Por isso, *Isaías Caminha* não é propriamente um romance literário, construído à base de um esconde-esconde dos "confiscos ao mundo fora do texto". Mas não deixa de ser um romance em sentido próprio, pois encena relações "exclusivamente sociais" (FEHÉR, 1997) de uma maneira tal que não o permite ser um romance "bem realizado". Para tornar-se uma obra-prima da literatura moderna e modernista, ele deveria esconder a maquinaria literária, quanto mais invisibilizá-la mais legítimo seria o estatuto de seu autor, Afonso Henriques.

Lima Barreto não se propôs fazê-lo em 1909, o que talvez o *Gonzaga de Sá* tenha feito, com todo o seu caráter de testamento dos "escribas ministeriais" (BARRETO, 1989, p.6), não *Isaías*. Como compreender, em face destas muitas ambivalências, o estatuto do médium em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*?

Isaías Caminha é um romance midiológico porque nele o meio "constrange" a escritura a se fazer médium. A redação de *O Globo* é

o médium através do qual as muitas mediações atravessam a escritura. *Isaías Caminha* opera intencionalmente pelo que funciona fora da escritura num espaço onde fora e dentro deixam de fazer sentido porque é tudo inter "por escrito". A escrita e a escritura são atravessadas pelo descontínuo, por muitos bios e semios.

Estes foras da literatura, que são na verdade "o meio", o *roman à clef* como gênero literári0 menor, por exemplo, exigem uma estratégia de leitura intermidial, pois há tantos vincos que o romance exige o questionamento de uma leitura literária, pelo menos considerada isoladamente. Em muitos aspectos, a leitura literária é o próprio "assunto" da obra.

O ambiente da escrita na redação se espraia nas ruas e nas calçadas, nos bares e subúrbios, nos palácios e nos palacetes da zona sul, nas tipografias da Rua do Ouvidor e em seus arredores: "Os repórteres chegaram trazendo para a redação a ansiedade das ruas, a emoção dos cafés - toda a imprevista vibração da cidade em face daquele fato de polícia quase banal" (BARRETO, 1994, p. 90).

Tomemos um fragmento do romance, impressão do narrador dos primeiros dias de trabalho na redação de *O Globo*.

Naquela hora, presenciando tudo aquilo, eu senti que tinha travado conhecimento com um engenhoso aparelho de aparições e eclipses, espécie complicada de tablado de mágica e espelho de prestidigitador, provocando ilusões, fantasmagorias, ressurgimentos, glorificações e apoteoses com pedacinhos de chumbo, uma máquina Marinoni e a estupidez da multidão (BARRETO, 1994, p. 98).

Das 4 entradas do médium sugeridas por Régis Debray, podemos pensar no *Isaías Caminha* como um romance que insere um vinco entre o procedimento e o código social, o exercício da literatura no Brasil, e a logística do suporte material e da rede de difusão. As 4 entradas, neste caso, não levam a mesma Roma, mas a muitas saídas e caminhos transversais que não formam uma "comunidade convergente".

O que está em questão não são as "secções livres" ou a "literatura", também não é o jornalismo, mas a constituição de um circuito integrado de textos, escritos ou não, que atravessa e é atravessado pela

literatura sem que se possa separá-la de todo dos muitos modos de vida que a rodeiam cuja relação com a distribuição dos bens culturais não é homogênea nem unificante. *Isaías Caminha* aqui é menos um *roman à clef* e mais um romance sobre os gabinetes de produção de signos, sobre seus mediadores, sobre o seu poder, sobre como o exercício do poder os atravessa.

A redação do jornal, do modo como é tratada no romance, pressupõe forças centrífugas que os funcionários do diretor, Ricardo Loberant, redatores, tipógrafos, impressores, revisores, tentam fazer convergir, com suas muitas pantomimas textuais e sociais, para uma única comunidade discursiva, mas travam entre si uma guerra particular, que reflete a própria divisão do trabalho intelectual que faz do médium um mediador nada simples.

> De seção para seção, a guerra era terrível. A revisão dizia que a redação era analfabeta; a tipografia acusava ambas de incompetentes; e até a impressão que não lia nem via originais tinha uma opinião desfavorável sobre todas três. A redação não perdoava a menor falha da revisão. Às vezes, eram os originais defeituosos; em outras, havia descuido ou a pretensão fazia emendar o que estava certo; mas sempre as reclamações choviam por parte dos redatores, dos colaboradores e dos repórteres (BARRETO, 1994, p.88).

Isaías Caminha é uma caixa de ressonância, para usarmos num outro contexto o que disse Osman Lins sobre o espaço em Lima Barreto. Caixa de ressonância cuja metonímia é a redação de *O Globo*, não um “retrato da realidade contemporânea do Brasil”. O “retrato” é apenas um dos meios possíveis, não a totalidade. Sobre retratos em seu sentido próprio no Brasil da Primeira República, lembremos o grande livro de Flora Sussekind, *Cinematógrafo das letras* (1986), que o pesquisador da intermidialidade deve ter sempre por perto. Nem a redação deve ser tomada como uma mônada, uma esfera fechada, uma

espécie de beco sem saída compensatório, cujo mérito da atividade crítica fosse ver apenas seu interior, seus movimentos para dentro.

Já sabemos que a estratégia de leitura da intermidialidade há de preferir os foras. A redação não é um meio que unifica. Antes, semiotiza os estratos e fronteiras, as redes e as relações, as máquinas, os estuários e os códigos. Vicente Mascarenhas, narrador de *O cemitério dos vivos*, romance que o autor deixou inacabado, e um dos muitos alter-egos de Afonso Henriques, reflete sobre a literatura e seus muitos estratos como um processo de vir a ser que envolve relações políticas, econômicas, de formação intelectual, de posição:

> A obra que meditava, assim que travei conhecimento mais íntimo com a cozinha literária, percebi logo que me seria difícil publicá-lo, sem que, antes, eu adquirisse um certo nome, uma certa posição que me garantisse o bem querer dos livreiros. Demais, eu precisava anos para realizá-la, tal qual eu a meditava. Pobre, não me seria possível custear a impressão, e mesmo era preciso que eu fosse criando um núcleo de leitores (BARRETO, 2004, p.121).

Tomemos algumas palavras-chave do fragmento: ideia/ideal, nome, posição, livreiros, meditação/labuta, custear, leitores. Estão presentes, com toda a clareza possível, as 4 entradas no médium: 1. Procedimento geral (a obra fruto da meditação e da labuta), 2. Código social (nome e posição do autor), 3. Suporte material (a impressão, a pobreza e seus custos), 4. Dispositivo de difusão em rede (livreiros e leitores). Esse processo e suas operações são o foco de *Isaías Caminha*, cujo *locus* de passagem é a redação de *O Globo.*

O estatuto do médium em *Isaías Caminha* o torna um livro singular. As palavras de Gilles Deleuze e Félix Guattari lhe são pertinentes, ele é um complexo de "linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação" (DELUZE; GUATTARI, 1994, p.11). Se

a literatura é um "agenciamento maquínico de enunciação", o *Isaías Caminha* demonstra exaustivamente o seu funcionamento.

> Os redatores escreviam uns em cima dos outros; na revisão, que ficava misturada com a composição, não se podia andar; e pela noite os bicos de gás em vidros iluminavam tudo aquilo lobregamente, com grandes hiatos de sombras como um porão de navio. Pela sala em que esses dois departamentos funcionavam, flutuava um forte odor de urina, desprendido de um mictório, que existia entre duas caixas de tipografia (BARRETO, 1994, p.69).

Ou:

> Aprendi com o Losque a servir-me dos outros jornais, a receber inspirações deles, a calcar os meus artigos nos seus. Como Losque, norteei-me para as revistas obscuras, dessas que ninguém lê nem os jornais dão notícia. Havia nelas uma pequena idéia, eu desenvolvia-a, enxertava umas considerações quaisquer. Não foi Losque quem me ensinou, foi a minha sagacidade que descobriu e tirou dela os ensinamentos. Quando deixava na mesa a sua biblioteca ambulante, eu corria um e outro jornal e cotejava os seus artigos, as suas pilhérias, com o que escrevia no jornal. Ele não lia senão jornais. Aprendia finanças, economia política, estatística nos periódicos de França, de Portugal e da Argentina; neles, colhia citações de autores célebres, poetas, filósofos e sociólogos (BARRETO, 1994, p. 125).

O circuito integrado de texto, jornais – "ele não lia senão jornais", revistas, artigos, pilhérias, Portugal e Argentina, filósofos, sociólogos, poetas, é um circuito integrado porque se constitui como

procedimento geral a escrita e a página-papel como suporte, mas não permitem pressupor um médium uniforme, a "escrita", o "jornalismo", a "literatura".

As 4 entradas do médium, diante do ininterrupto movimento de produtividade de linguagem, criam relações novas entre si, por onde se pode abrir a uma outra rede ou se quebrar a hegemonia da atual, sem dúvida um dos projetos de vida de Lima Barreto.

Para tanto precisamos de um novo conceito de gênero, que já não delimite e separe a produção cultural em categorias genéricas estanques e ao meio vivo. O gênero semiotiza modos de organização num texto, cuja diversidade está associada às suas contaminações – "... a servir-me de outros jornais, a receber inspiração deles". Nas palavras de Irene Machado, cada unidade textual funciona como uma "estrutura molecular articulada pela complementaridade" (MACHADO, 2002, p.71).

No fazer-se fenômeno do signo, se o procedimento e o suporte, o dispositivo de difusão e o código social buscam a estabilidade e o batimento regular, só sobrevivem da contaminação e do diálogo: "aprendi com Losque..."; "não foi Losque quem me ensinou, foi minha sagacidade que descobriu e tirou dela os ensinamentos".

Se as entradas no médium deambulam, *Isaías Caminha* nos mostra como toda diferença de médium é diferente de gênero, sem o qual não é possível nem signo nem cultura. Sem gênero, o médium vegeta, coisifica-se, não media. O dispositivo de difusão em rede, o código social e o procedimento voltam à natureza, o que tornaria a intermidialidade um método apenas descritivo, cujo maior mérito fosse a constatação da opacidade da superfície. O gênero se torna o lugar onde a midiasfera e a semiosfera se tocam, é através dele que os constrangimentos da matéria e do sentido se inscrevem na obra.

Talvez, por isso, Lima Barreto-autor só poderia surgir sob a forma de um romance, um *roman à clef*, por onde circulam não necessariamente "textos". Para tais e tantos escribas, os textos são "confiscos ao mundo fora do texto" e o mundo fora do texto não cessa de textualizar-se e traduzir-se.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BARBOSA, Franscico de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 387 p.

BARBERO, Jesús Martin. Os métodos: dos meios às mediações. In: **Dos meios às mediações**. 2. Ed. Rio de Janeiro: SENAC, 2003.

BARRETO, Lima. **Cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Planeta, 2004, 239 p.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 1997, 165 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ________. **Magia, técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BOUGNOUX, Daniel. Meio ambientes, mídia, midiologia. In: **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 29-44.

BOURDIER, Pierre. Gênese de uma estética pura. In: **O poder simbólico**. São Paulo: Global, 2002, p.225-254.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2002, 566 p.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira.** São Paulo: Iluminuras, 2011, 135 p.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Revisão de Sousândrade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, 655 p.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação liberdade: 2002, 436 p.

CHARTIER, Roger. Mistério estético e materialidades da escrita. In: **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura. São Paulo: UNESP, 2007, p.9-22.

CLUVER, Claus. Inter textus inter artes inter mídias. **Revista Aletrias**. Belo Horizonte:UFMG, 2006, v. 14, n. 1.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos.** Rio de Janeiro: Vozes, 1995, 235 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: **Mil platôs**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 112 p.

DUNCAN, Carol. Quem rege o mundo da arte?. In: DINIZ, Thais F. Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.17-40.

DEELY, John. A semiótica literária e a doutrina dos signos. In: **Semiótica básica.** São Paulo: Ática, 1990, p.17-40.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: **Margens da filosofia**. Porto: Rés Editora, 1988, p. 27-69.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, 282 p.

FAYE, Jean-Pierre. **A razão narrativa.** São Paulo: Editora 34, 1996, 445 p.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, 103, p.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2. ed. São Paulo: Jorge Zahar, 2001, p. 137-173.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A(s) transgressão (ões) do primeiro trovador. In: **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 33-66.

HAVELOCK, Eric. **A musa aprende a escrever**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, 346 p.

JAMESON, Fredric. Vídeo: surrealismo sem inconsciente. In: **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996, 345 p.

LOTMAN, Yuri. **Universe of mind**: a semiotic theory of culture. Bloomington: Indianapolis, 1990, p.131-143.

LUCAS, Fabio. Confissões e fundamentos de Lima Barreto. In: BARRETO, Lima. **Cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Planeta, 2004, 239 p.

MACHADO, Irene. Por que semiosfera? In: MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007, 345 p.

MACHADO, Irene A. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, Lúcia. **Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras 2002, p.71-81.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006, 355 p.

OAKEY, Robert John. **Lima Barreto e o destino da literatura**. São Paulo: UNESP, 2011, 226 p.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campina: Papirus, 1998, 257 p.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003, 217 p.

RAJEWSKI, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 16-45.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. v. 1. Campinas: Papirus, 1996, 254 p.

REY, Jean Michel. **O nascimento da poesia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, 187 p.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, 225 p.

ZOHAR, Itamar Even. **Polissistema de cultura**. Tel Aviv: Universidad de Tel Avid, 2007, 2005 p.

ZUMTHOR, Paul. E o romance. In: **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 336 p.

JULIO CORTÁZAR: OS MEMES DA MULTIDÃO N*A AUTO-ESTRADA DO SUL*

Publicado em 1964 e posteriormente incluído como conto de abertura na coletânea *Todos el fuegos el fuego*, *A auto-estrada do sul* é o que se pode chamar de um conto insólito, pelo corriqueiro da ação que narra e por seu irredutível componente de absurdo. Incorpora alguns dos procedimentos de seu mais cultuado livro de contos, *Las armas secretas*, de 1959, e é imediatamente posterior à experiência radical do antirromance Rayuela, de 1963. De 59 a 64 Cortázar publicaria sem dúvida 3 de suas mais importantes produções.

De sujeitos e suas articulações

Narrado em terceira pessoa por um narrador afeito aos adjetivos, o *locus* do enredo é um engarrafamento na autoestrada que liga Fontainebleau a Paris. O narrador é tanto categórico e taxativo, quanto lacunar, formulando hipóteses a toda hora sobre seus personagens numa narrativa cheia de pontos vagos e linhas descontínuas.

Identifica os personagens amarrando o modelo do carro a algum adjetivo geracional, profissional ou de gênero:

> Ligar o motor, avançar três metros, parar, conversar com as duas freiras do 2HP da direita, com a moça do Dauphine à esquerda, olhar pelo espelho

> retrovisor o homem pálido que dirige uma Caravelle, invejar ironicamente a felicidade avícola do casal do Peugeot 203 (atrás do Dauphine da moça) que brinca com o filhinho, diz piadas e come queijo, ou sofre de fez em quando as exclamações exasperadas dos dois rapazes do Simca que precede o Peugeot 404 (CORTÁZAR, 1998, p.3).

Máquinas musculares, marcas e emblemas de muitas multis, mais o gênero e a geração, uma expressão facial, "felicidades avícolas" e vinculantes "exclamações exasperadas", cuja proximidade, de tão próxima, cria novos movimentos, reacende e reconfigura antigos.

Meu ponto de vista prefere observar como as muitas mediações que o engarrafamento instaura potenciam outros tantos memes, hábitos e afecções que as "espécies" trazem da longa duração, e que o automóvel, o médium por excelência da modernidade, não consegue silenciar.

Mônica Rebecca Ferrari Nunes foi buscar em Richard Dawkins o conceito de *meme*, um "replicador" equivalente na esfera da cultura ao gene na evolução biológica: "agindo fora do cérebro, na cultura, transformados em ação ou linguagem: melodias, modas, frases, palavras, imagens visuais, gestos faciais e manuais, crenças, modos de fazer potes etc" (2001, p.59).

Outra contribuição relevante para se pensar o conto de Cortázar é a leitura heterodoxa que Daniel Bougnoux (1996) fez da categoria da secundidade na semiótica peirceana, instigante para dar conta da materialidade da experiência que mais autentica que representa, fissurando os cortes semióticos e da representação. É através dele que nunca a unicidade do mundo sensível deixa de nos atingir, de nos dizer que "não há objetos que não ocorram, que não se tornem eventos" para a consciência viva num *hic et nunc* biossimbólico.

Ferrari e Bougnoux propõem uma "ecologia das idéias". Os fenômenos precisam fazer eco para funcionar. Em outras palavras, só funcionam quando fusionam com os contágios indicializantes do meio

ambiente (aquilo que está entre, em volta e no interior de uma prática ativa), que engloba, contém e transborda.

Para me aproximar de *A auto-estrada do sul*, parto de uma dupla recusa: a de uma leitura identitária ou humanizadora dos movimentos de sentido do texto e, por demasiadamente óbvia, a de uma crítica edificante ao capitalismo e a sua fetichização da tecnologia, com a qual, diga-se, concordo.

Denúncia da submissão das identidades destes sujeitos a uma lógica baseada no consumo e na tecnologia? Sem dúvida que sim, mas não só isso. Quero crer que é o próprio sujeito que não é pertinente aqui. Uma crítica a tais relações não pode passar sem a recusa deste mesmo sujeito enquanto categoria, pois são estas mesmas relações que o engendra que estão aqui sob suspeita.

Creio que o conto de Cortázar permite uma crítica deste mesmo sujeito enquanto origem da significação através do caráter configurante de suas relações com os outros e com os espaços da vida, que não para de propor novas experiências liminares.

Não se trata de recusar uma identidade e erigir como utopia uma outra. É a pertinência da identidade e de seu sujeito correspondente como núcleo gerador de sentido que deve ser problematizada.

A distinção que Antonio Negri faz entre individualidade e singularidade nos ajuda a pensar o indivíduo como um problema no conto de Cortázar. Para ele, a individualidade pauta-se numa "relação substancial", transcendente, com alma e consistência:

> O conceito de indivíduo é de fato um conceito que é colocado a partir da transcendência em que a relação não é algo entre eu, tu e ele, mas uma relação do indivíduo com uma realidade transcendente, absoluta, o que dá a essa *persona* a consistência de uma identidade irredutível (NEGRI, 2005, p.3).

O conto de Cortázar engendra singularidades, pois pressupõe a cooperação. Diferente do movimento centrípeto da individualidade,

a singularidade é centrífuga porque se define pelos movimentos para fora do eu, para um viver com os outros necessariamente além de toda substancialidade e de todo substancialismo. O singular pressupõe uma multidão interativa, que define um novo sujeito a partir de: 1. Um novo tipo de conhecimento e processo de trabalho; 2. Uma nova temporalidade; 3. Uma nova espacialidade de inter-relações contínuas.

A auto-estrada do sul é um conto de multidão porque nele existem singularidade cooperantes, o engarrafamento as exige ao tornar não pertinente ou no mínimo problemática toda substancialidade. Nele, nomear, como o fazemos nos cartórios, nos DETRANs e nas Secretarias de Segurança Pública, seria construir uma ilusão de autopertencimento obsoleta. Para usar as próprias palavras de Cortázar na "Teoria do túnel", sua história da narrativa literária na modernidade, "a personalidade se exprime e se revela não na contemplação do núcleo íntimo, mas nos atos dirigidos para fora do eu" (1998, p.92).

A multidão é "um ator ativo de auto-organização" (NEGRI, p.18) em transformação recíproca porque não é possível um corpo estar só. Mesmo estando só, ele é multidão porque é trabalho, imaterial e material: "a primeira matéria constitutiva da multidão é a carne, ou seja, a substância da vida comum na qual o corpo e a mente coincidem e são indistinguíveis" (NEGRI, p.19). Em outras palavras:

> A multidão é o conceito de uma potência. Somente analisando a cooperação podemos, com efeito, descobrir que o todo de singularidades produz além da medida. Esta potência não quer apenas se expandir, mas, acima de tudo, quer se corporificar (NEGRI, p.17).

As diversas instâncias e intensidades destes fora do individuo rumo às singularidades para além de identidades apriorísticas estão inscritos *na A auto-estrada do sul* de maneira contundente ao colocá-los em negociação com os agenciamentos coletivos típicos da modernidade capitalista. Dalphine, Caravelle, 2HP, Peugeot 404, Simca, ID Citroën,

Taunus, Porsche, Volvo, agenciam os sujeitos num atravessamento que torna não pertinente qualquer fechamento narcísico-identitário.

Dito de outro modo: a identidade se constrói por aquilo que não a define, a máquina e suas muitas maquinações e maquinismos. Recusa-se o nome do homem fora de seu médium e de seus utensílios. Não portar um nome próprio não significa não viver a vida que se vive, significa não reduzi-la ao si mesmo. É compreender "precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17).

Estes nomes que não nomeiam são "máquinas semióticas", máquinas não pelo fato de ser o automóvel uma ferramenta que amplia a força muscular humana, máquina, sobretudo, pelo seu poder de enunciar um agenciamento. Os personagens não se definem pelas ferramentas que carregam, mas pelo conjunto a que pertencem, pelos elementos exteriores que as fazem existir.

Em todo o conto só há um nome próprio, Yvette, e anuncia a primeira das duas mortes, a do homem do Caravelle. O nome próprio, ao invés de remeter à vida, abandona-a. O suicídio é o seu finalmente. O nome mortifica.

De máquinas e médium

No conto, os automóveis não funcionam como máquinas técnicas, mas como máquinas cognitivas, afetivas, institucionais, ambientais, religiosas, sociais. Na medida em que não é neste caso um engarrafamento, uma ferramenta muscular, o automóvel assume seu potencial de máquina de inação, que, no entanto, pulsa: "imobilidade cada vez mais enervante" (CORTÁZAR, 1998, p.4).

A auto-estrada do sul faz percorrer no sujeito esses outros com o qual partilha uma mundanidade inalienável. No conto, se o sujeito isolado constitui sua identidade pelo que não lhe é próprio, o modelo do automóvel ou a categoria profissional a que pertencem, tudo o que o

rodeia é constituinte. Sob este aspecto, pode-se afirmar que *A auto-estrada do sul* é um conto de espaço, espaço prenhe de alteridades.

Situado num aqui e agora de fenômenos e signos, fenômenos que são signos e signos que se portam como fenômenos, o indivíduo abre-se para esses outros que o constituem, que o nutrem de vida, organizando-a continuamente, mesmo quando este mesmo indivíduo se recuse a acatá-los.

O engarrafamento cria uma fricção no tempo homogêneo da modernidade capitalista que se configura à revelia do mundo da vida e o prescreve de fora, regulando e ordenando a vida em geral a partir de outros ordenamentos. O movimento de sentido do conto incrusta a temporalidade no ato. A experiência temporal está impregnada de sua espacialidade: "o entardecer não chegava nunca, a vibração do sol sobre as pistas e as carrocerias dilatava a vertigem até a náusea" (CORTÁZAR, 1998, p.5). Ou:

> Qualquer pessoa poderia olhar o relógio, mas era como se esse tempo, amarrado ao pulso direito ou ao bip bip do rádio, medisse outra coisa fora do tempo dos que não fizeram a estupidez de querer voltar a Paris pela auto-estrada do sul (CORTÁZAR, 1998, p. 3).

Tempo e espaço só adquirem significação quando articulados aos processos materiais que exprimem as práticas humanas em construção contínua, eis o ato bakhtiniano em sentido forte. Nele, a vida se insinua como multiplicidade em que todas as coisas adquirem sentido e o elementar e o banal, não raro o associal, se mostram em todo o seu poder semiótico de fazer aceder à consciência que se está inserido em algo mais que uma simples relação de um mais um.

Espaço-tempo experienciado *in vivo*, onde se situa o que poderíamos chamar de uma função-fronteira, limiar entre sujeito e objeto e para a qual não há sujeito nem objeto.un vivociadouest condutos a fronteiratualmente de textoslas diferene estado Função do que separa

e une, sempre fronteira de alguma coisa e pertencendo a ambos, aos quais ela funciona como membrana que traduz discursos e modos de vida contíguos, "atravessada por fronteiras de diferentes níveis, de diferentes linguagens e eventualmente de textos" (LOTMAN, 1990, p.138).

> Para o engenheiro e a moça do Dauphine, o mais vexatório era sentirem-se suados e sujos; quase enternecia a total indiferença do casal de camponeses ante o cheiro que lhes brotava das exilas cada vez que vinha falar com eles ou repetir alguma notícia de última hora (CORTÁZAR, 1998, p.3).

A multiplicidade encena conexões que colocam os sujeitos em redes de sentido de diversas ordens materiais, energéticas, da circulação de bens, do corpo e dos desejos, perdidas ou tornadas assignificativas pela linearidade do habitus social e que fazem a vida em sua não estabilidade, em seu brotar ininterrupto e em sua disseminação incontrolável.

Os personagens são instados a parar para se dar conta do movimento que os torna vivos. O barroquismo que muitos apontaram na poética cortaziana aqui pode ser compreendido a partir deste real oximórico que precisa paralisar os automóveis para permitir a ritmia da vida se vivendo em/no comum; será preciso cegar-se para ver: "Os olhos estavam tão cegos quanto a própria sombra. Os cobertores sujos, com mão de unhas crescidas, cheirando a fechado e a roupa sem mudar, algum sinal de felicidade persistia aqui e ali" (CORTÁZAR, 1998, p.22).

Os corpos produzem odores, pelos e líquidos. A experiência do corpo que perde seu adestramento num organismo, para lembrar o conceito de "corpo sem órgão" que Gilles Deleuze e Félix Guattari vão buscar em Antonin Artaud, é fruto da dimensão muito próxima, "engarrafada", da alteridade e conduz ao enguiço do automóvel num outro nível. Se o engarrafamento por si só já o desfuncionaliza, é preciso pensá-lo num outro, quando ele deixa de ser a metáfora da

potência narcísica do sujeito, como extensão de sua força, e passa a ser o lócus de uma troca de lugares, meio ambiente vivencial que o transforma em quarto, sala, banheiro, almoxarifado, ambulatório.

O enguiço do automóvel e do corpo organizado em organismo faz da divisão social do trabalho, dos saberes e das idades da vida, impostas pelo capitalismo, médium para fundamentar relações de alteridade, transformando em casos isolados, como o do suicida do Caravelle, o fechamento dos sujeitos em si mesmos, que o automóvel tenderia a reforçar. Ao contrário, os carros se transformam em lugares de passagem, em vez de atravessar são atravessados.

> Felizmente, o hábito de dormir dentro dos automóveis estava bem estabelecido (as noites já eram tão frias que ninguém teria pensado em ficar do lado de fora) poucos se incomodando que outras pessoas passassem entre os carros e se esgueiram-se até a beira da auto-estrada para aliviar-se (CORTÁZAR, 1998, p.19).

Mas no engarrafamento, meio ambiente demasiadamente densificado, a pulsão maquínica da máquina muscular amplificadora não cessa de fazer pressa e pressão; de embotar outras pulsões que brotam e rebrotam, que projetam outra conformação. Posta a funcionar, a amplificar, a fazer a operação que lhe é própria e que se lhe impõe, a máquina automobilística reengrena a mola do tempo capitalista, refunciona a ferramenta que velozmente desfaz os vínculos e os encontros. Paris, de tão real, torna-se alucinógena.

> E se corria a oitenta quilômetros por hora em direção às luzes que cresciam pouco a pouco, sem que já se soubesse bem para que tanta pressa, porque essa correria na noite entre automóveis desconhecidos onde ninguém sabia nada sobre os outros, onde todos olhavam fixamente para a frente, exclusivamente para a frente (CORTÁZAR, 1998, p.28).

Guardará a cidade iluminada e iluminista, cegante de pontos-luz, ímãs imagos, resíduos da outra, da futura, sonhada durante o enguiço da máquina na página 25? Quando um tempo potencial projeta planos de outras durações e longos prazos?

"Beberiam vinho branco antes de se beijar e sentir o cheiro de lavanda e colônia, antes de se conhecer de fato em plena luz entre lençóis limpos"?

"Antes de começar a pensar no que iam fazer, no filho e nos problemas e no futuro"?

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M.. **Para uma filosofia do ato**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. 128 p. Disponível em: http://files.discutindoaeticanoteatro.webnode.com/200000033-139d5233b/Bakhtin%20-%20Para%20uma%20filosofia%20do%20ato.pdf.

BOUGNOUX, Daniel. Ícones. Índices. Símbolos. In: **Introdução às ciências da comunicação e da informação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p.77-91.

CORTÁZAR, Julio. A auto-estrada do sul. In: **Todos os fogos o fogo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 1-28.

CORTÁZAR, Julio. Teoria do túnel. In: **Obra crítica 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.11-37.

GUATTARI, Félix. Máquinas semióticas e heterogênese ou a heterogênese maquínica. In: **Caosmose**: um novo paradigma estético. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p.45-70.

LOTMAN, Yuri M.. The notion of boundary. In: **Universe of mind**: a semiotic theory of culture. Bloomington;Indianapolis, 1990, p.131-143.

NEGRI, Antonio. **A constituição do comum**. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/88565951/Antonio-Negri-Constitui-Comum.

NEGRI, Antonio. **Por uma definição ontológica da multidão**. Disponível em: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120823Para%20uma%20defini%C3%A7%C3%A3o%20ontol%C3%B3gica%20da%20multid%C3%A3o%20-%20Antonio%20Negri.pdf

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume, 2001, 166 p.

VOLOSHINOV, Valentin; BAKHTIN, M. O discurso de outrem. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995, p.144-154.

ALTER E EGOS DA MEMÓRIA E DO ESQUECIMENTO: "FERNANDO EM PESSOA" DE LAERTE[1]

O poeta (1994, p.41-53) é uma HQ de Laerte cujo enredo é o périplo do poeta "Fernando em Pessoa" declamando seus versos pelas ruas e pelos mares de São Paulo. No caminho, os "Piratas do Tietê" tentam, sem sucesso, com garrucha e canhão e arcos, destruí-lo. As muitas salvações pelo mar do Tietê fazem dele uma celebridade. Na TV, Fernando em Pessoa lidera, à revelia dele mesmo, uma pulsão poética coletiva, libertária, que arrisca invadir toda a cidade.

Dado o *locus* fronteiriço de um tal "objeto", que envolve poesia, do poeta maior da literatura de língua portuguesa internacional, HQ, TV, requer metodologias, diria rítmicas, capazes de apreender sua troca de lugares e sua inevitável conectividade, da literatura com outros "sistemas modelizantes".

Em *O poeta*, a poesia carrega uma densa bagagem, um saber de outra temporalidade que insiste em permanecer vivo na lógica simbólica do audiovisual e da cidade contemporânea. Fernando em Pessoa, metonímia do poeta por excelência, cuja vasta história é de outro tempo, como veremos, contrasta com o pragmatismo da vida contemporânea e de seus automóveis. Seus versos flutuam, "atemporais", acima dos insultos que vêm de piratas, pedestres e motoristas.

Os versos do poeta, assim como seu carro velho, estruturam-se numa sintaxe singular, um tanto anacrônica, mas que atravessa os

1 Escrito em co-autoria com Manuela Aguiar Araújo.

espaços urbanos da metrópole, parece que pela força mesma de sua não contemporaneidade.

Todas as tentativas de assassinato empreendidas pelos piratas, corroboradas pela intenção do próprio poeta em dar cabo da vida, são ineficazes.

O poeta não esquece e não se deixa esquecer. Ironicamente, é de sua ancestralidade que tira a seiva que a mantém viva para o homem de hoje, a despeito da ameaça de todas as mortes, a do suicídio do poeta, tema caro da modernidade e do modernismo, da TV e de suas celebridades sem densidade. Contudo, a poesia não se salva sem a contaminação de seus... digamos, "algozes", que a alimentam com todas as máquinas, inclusive a máquina-TV.

Uma semiosfera sociossemiótica

Parte da hipótese de que toda relação humana é mediada por processos semiósicos de vários sistemas concorrentes e parceiros. Por isso, a HQ de Laerte não pode ser lida propriamente como signo, mas como devir, pois nela não existem os signos isoladamente, existem redes de produção discursivas, cuja inter-relação não raro constitui um sistema novo, um gênero novo, quando não uma outra distribuição dos estratos dentro do sistema maior da cultura.

Portanto, uma indústria, de frangos, de brinquedos ou de "cultura", uma indústria cultural, nunca é um objeto isolado. Uma indústria implica sempre alteridades, zonas simbólicas e assignificantes, máquinas desejantes. Nas palavras de Landowski (2002, p.IX), "nunca estamos presentes na insignificância". Na semiótica, toda presença é relação, "é o princípio do primado epistemológico da *relação* sobre os termos que está na base do procedimento semiótico" (LANDOWSKI, 2002, p.3).

Embora pensando nas novas questões abertas pelos acordos que construíram a chamada "Zona do Euro", a sociossemiótica de Eric Landowski nos diz muito sobre a literatura brasileira contemporânea,

sobretudo sobre aquelas obras que problematizam as relações de proximidade entre sujeitos e grupos sociais cujas diferenças de diversa ordem, culturais, afetivas, de classe, acabam por gerar relações de tensão e de luta, as quais chamo de literatura de multidão.

Landowski parte do "primado epistemológico da relação". Ele vai buscar em Saussure o princípio segundo o qual "só se podem identificar unidades pela observação das diferenças que as interdefinem" (LANDOWSKI, 2002, p.1). Para ele, identidade e alteridade são "diferenças posicionais" (p.12) e não podem ser definidas "substancialmente". Em outras palavras, não devemos pensá-las numa perspectiva *ontológica*, mas *eco-lógica*: o outro é uma questão de espaço e de posicionamento.

O que dá forma à minha própria identidade não é o que me defino para mim mesmo, num ato a um só tempo narcísico e ensimesmado, mas transitivamente a partir do conteúdo que atribuo à alteridade do outro e à diferença que o separa de mim: "a emergência do sentido de 'identidade' parece passar necessariamente pela intermediação de uma 'alteridade' a ser construída" (LANDOWSKI, p.4).

O outro é o que falta, o *suplemento* indispensável, aquele cuja invocação cria em nós uma incompletude ou um impulso semiósico, "porque sua *não-presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos" (p. XII).

Se a única coisa que "realmente" pode estar *presente* é o sentido, não há objetos que não afetem, pois nunca há presença na insignificância, nenhuma diferença é suportável ou insuportável por si mesma, mas pelo que significa. Ou, dito de outro modo, pelo que o grupo de referência a faz significar. Para que o mundo faça sentido, ele precisa aparecer para nós como um universo articulado, como um sistema de relações. Ou seja, o eu e outro só podem estar presentes num quadro de nós.

> O que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também

> a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a 'alteridade do outro' atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou da consciência coletiva, a emergência do sentimento de 'identidade' parece passar necessariamente pela intermediação de uma 'alteridade' a ser construída (LANDOWSKI, 2002, p. 4).

Um método: 1) colocar em primeiro lugar o regime do não ser, da alteridade; 2) só a partir de onde se pode ir ao encontro do *si*, aquele que se diz eu, inclusive para si mesmo; 3) para em seguida fazer surgir um terceiro, que não poderá ser um "ele" pensado à distância, mas aquele que envia ao sujeito sua própria imagem.

Para se pensar a Hq de Laerte, 2 problemas: 1) quais as configurações intelectuais e afetivas a partir das quais o *si* constrói sua identidade? 2) quais as opções do outro rotulado quanto aos modos de gestão de si?

Convém diferenciar um princípio que parte do outro como constitutivo e uma metodologia na qual o outro possui um estatuto de fundamento do *si mesmo*, como propõe a sociossemiótica. Ter o outro como constitutivo do *si* não implica dizer que este outro seja apreendido em sua densidade diferencial não estereotipada, mas que ele pode, enquanto constitutivo mesmo, estar presente a si como diferença subalternizada, assimilada pelo narcisismo do eu. O estereótipo é a ausência de profundidade do outro para o *si*, nele a profundidade do outro não interessa à construção do eu-mesmo.

O caráter de fundamento do outro implica que a formação do eu enquanto referência nasce de um processo de significação deste outro que antecede a minha própria constituição. A alteridade não só me constitui, ela me antecede e é dela a língua que falo. O que quer dizer que não existe presença surgida de um nada para um nada, um acontecer fora de tempo e espaço, na raça, na tradição, na nação, na família. Ela participa de uma relação cujo campo do acontecer está carregado de outras propriedades que tornam possível seu existir no sentido.

Na perspectiva de um nós de referência hipostasiado, de uma identidade concebida como homogênea e legítima, a alteridade só pode aparecer como uma ameaça vinda de fora, mesmo quando o outro habita o espaço ao lado, por vezes mesmo quando frequenta o espaço do um, como o "empregado", o "limpador", o "catador", ele não partilha a mesa.

Sua diferença se dá em 3 grandes dimensões: no modo de vida (viés econômico), na diferença étnica (viés racial), no saber (viés cultural). Neste caso, a diferença posicional, não essencial, transforma-se em oposição substancial (LANDOWSKI, 2002, p.12), em diferença "pertinente", no sentido linguístico do termo.

Em *A memória na mídia, a evolução dos memes de afeto*, Mônica Rebecca Ferrari Nunes (2001, p.56) discute a problemática da memória articulando processo genético, princípio elementar dos "corpos biológicos", e meme, unidade mínima da transmissão cultural. Todo processo semiótico, assim como todo fenômeno compreendido semioticamente, é "biossimbólico":

> O semioticista da cultura Ivan Brystina descreve o funcionamento da cultura a partir da intersecção de três níveis de codificação: códigos hipolinguais ou primários (código genético, informação bioquímica, etc.), linguais ou secundários (produzindo textos cujos objetivos é atingir fins instrumentais, técnicos e cotidianos, e texto racionais, como os textos lógicos e matemáticos) e hiperlinguais ou terciários (códigos culturais organizando textos criativo-imaginativos). Ainda que a teoria de Bystrina expresse uma aparente separação entre natureza/cultura/técnica, em nenhum momento estes campos sobrevivem isoladamente. Códigos primários, secundários e terciários se entretecem (NUNES, 2001, p.60).

Os três níveis de codificação a que se refere Bystrina e retomados por Mônica Nunes possuem analogia com as três categorias cognitivas

básicas de Charles Sanders Peirce e que constituem os três fundamentos do signo: suas propriedades (primeiridade), a relação que o signo estabelece com o seu objeto (secundidade) e os horizontes de expectativa que condiciona a interpretação, a entidade lógica que Peirce chamou de interpretante.

Para melhor compreender os movimentos de sentido que a HQ de Laerte faz circular, as três matrizes biossimbólicas serão aqui tomadas como engendramentos sonoros, visuais e verbais, a saber:

1. Trato o sonoro como o grau zero da semiose, pura substância aquém e além de qualquer configuração linguageira. Para pensar os Piratas do Tietê como sonoros, pressuponho o som como associal, pelo menos no estágio que me interessa como primeiridade;
2. Toda visualidade aponta para um fora, é este fora que lhe fundamenta; "indica" algo que o antecede por princípio lógico como secundidade;
3. A verbalidade não é uma linguagem, mas uma metalinguagem, um sistema modelizante que *comenta* e *disserta*, com o máximo que possamos tirar destes termos, todos os outros sistemas e linguagens como terceiridade.

Na HQ de Laerte, o espaço da memória se dá no cruzamento entre uma temporalidade da escrita, representada por "Fernando em Pessoa", e a dominante cultural contemporânea da televisão, da cultura das telas em geral, personificada na televisão, com sua constelação de vozes, textos e imagens, suas outras tantas ritmias.

Um tal cruzamento, intermidial por princípio, ajuda-nos a compreender que o espaço da memória é necessariamente dialógico, diálogo sempre arriscado e necessariamente político, entre a duração que é imagem situada num tempo e num espaço outro, o instante de sua construção cognitiva no *hic et* nunc, o ritmo videal do esquecimento inerente a todo *ao vivo*. Tentaremos aprofundar esta questão mais adiante, inclusive colocando-a de cabeça para baixo.

A pertinência da noção de intersemiose para o estudo da memória entendida como codificação provisória de uma multiplicidade em processo pode ser lida, ainda, nestas palavras de Lotman e Uspenskii:

> O gênero humano começou a ligar a sua própria existência à existência de uma memória não-hereditária que se alargava constantemente. E isso exigia a contínua atualização do sistema codificante, que tem sempre que estar presente, quer na consciência do destinatário quer na do remetente, como um sistema desautomatizado. A exigência duma constante auto-renovação, de conversão em outro, conservando-se, embora, ele próprio, constitui um dos mecanismos fundamentais de funcionamento da cultura (LOTMAN; USPENSKI, 2003, p.38).

Se Walter Benjamin (1994, p.222-232) pensou a história como um "objeto cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'", o conceito benjamineano de história aponta para um conflito entre uma história hegemônica, o historicismo dos vencedores, e uma história soterrada, mas ainda potencialmente atualizável, inserida numa multiplicidade viva passível de reminiscência.

Em oposição à uniformização posta em marcha pela modernidade e por seu contraexemplo hediondo, o nazismo, uma história da multiplicidade e da diferença, da função política da voz enquanto espaço de reminiscência e luta por uma outra memória, por uma temporalidade não contemporânea viva.

Retornaremos à questão da voz mais adiante para tratar da relação literatura/cidade/TV na HQ de Laerte. Por ora nos interessa, para unir a semiótica, que supõe sempre relações triádicas, a uma leitura da memória à luz de uma concepção de história plural capaz de assegurar permanências e conflitos (PINTO, 1998, p.292).

Enquanto espaço de leitura crítica das muitas temporalidades do agora, ela deve estar em constante tensão e diálogo com os modos de

vida contemporâneos e os gêneros do discurso que lhe codifica, em *O poeta*, poesia, literatura, televisão.

A poesia está solta

Parto da hipótese de que se a literatura, como nós a entendemos nos últimos dois séculos, não é anterior à modernidade, a poesia ao certo é mais antiga, ela é do tempo em que o logo antecedia a luz e em cuja força esta bebia sua existência, para lembrar a metáfora do Gênesis judaico-cristão. Logo, poesia e literatura não se confundem enquanto formações discursivas.

Não obstante terem caminhado juntas na modernidade, devido à funcionalidade do livro e da escrita fonética, vêm de tempos e lugares diferentes, usam, se pensarmos em largos períodos históricos, suportes diferentes e formas diversas de interação sociodiscursivas. Se aqui se parte do pressuposto de que memória é processo semiósico, poesia e literatura diferem, sobretudo, enquanto formas da memória.

A cultura do livro uniu de tal modo as duas que hoje é quase impossível separá-las. *O poeta* faz cruzar estas duas temporalidades da poesia, enquanto literatura, que é para nós a poesia na modernidade, e enquanto gênero ligado às funções fáticas da voz. Ou seja, trata-se de duas *poiesis*: da poesia e da literatura; *poiesis* da voz e *poiesis* do livro.

Sobre a relação da literatura com a modernidade, Michel Foucault (2001, p.139) afirmou que o que entendemos por literatura, um certo modo de tratar os clássicos e todos os outros livros de ficção, é um modo de tratar os textos que só a nós diz respeito. Homero, Eurípedes e Dante só são literatura para nós, não para eles mesmos.

Portanto, a literatura tem uma logística que lhe é própria e que não poderia funcionar, nem mesmo existir, sem uma série de novos aparatos industriais e científicos, urbanos e políticos, escolares e individualizantes, e que não são atemporais ou a-históricos, além e acima dos utensílios e de seus humanos.

Tal distinção é fundamental para entendermos a passagem que vai da poesia literária de "Fernando em Pessoa" à poesia urbana dos poetas contemporâneos que invadem a cidade a partir da televisão na HQ de Laerte.

Senão vejamos:
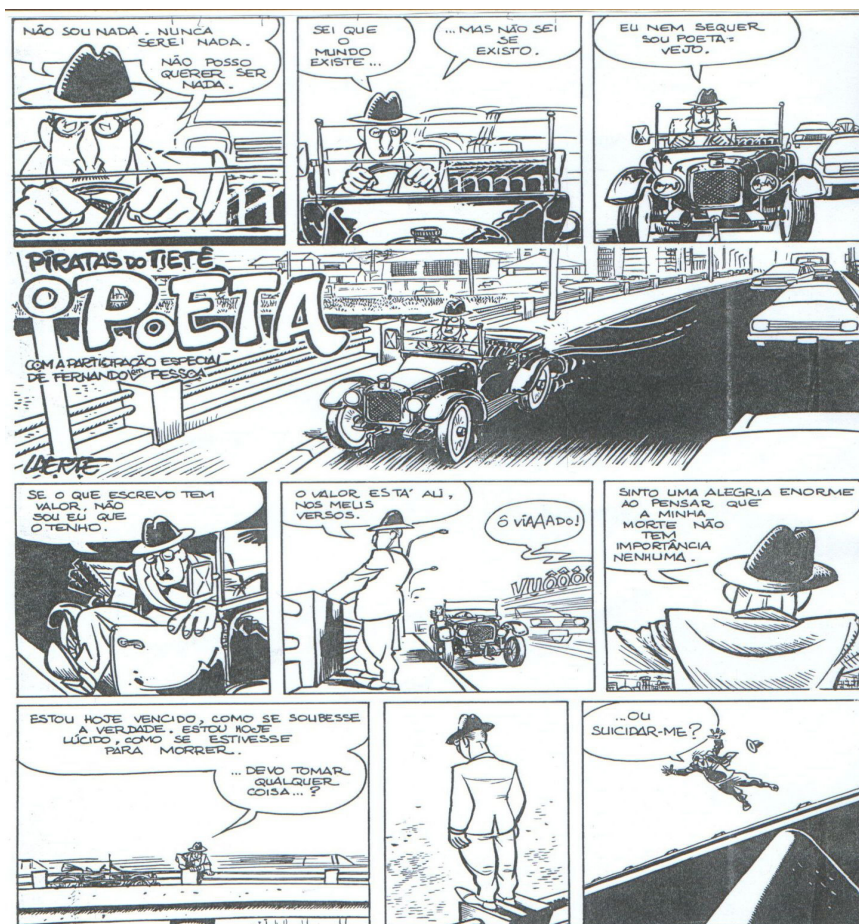
IMAGEM 1

FONTE – Laerte, 1994, p.41-53

A sequência protagonizada por "Fernando em Pessoa" é feita de quadros sobriamente subjetivos. Sóbrios porque o enquadramento do personagem no centro dá regularidade e diminui o dinamismo. Subjetivos porque o tédio e a melancolia dos versos "rimam" com os planos próximos inicialmente atraídos pela personalidade da persona.

Contudo, a cena se abre. No sexto quadro, paradigmático da primeira sequência, um interlocutor-intruso, um motorista apressado, grita: - "Ô viaaado!"; enquanto isso, o poeta fala para a imensidão do "mar do Tietê": "Sinto uma alegria enorme ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma".

Duas modalidades de fala, a solene e mais antiga, guardada de toda contaminação, flutuando no espaço prosaico da cidade e de seus automóveis. A segunda, do cotidiano vulgar pós-moderno. Duas falas remetem a duas velocidades e dois posicionamentos dos homens e dos objetos no meio ambiente, dois modos de vida e duas midiasferas.

O quadro pode ser dividido em duas partes que formam duas lógicas simbólicas: de um lado, "Fernando em Pessoa", seu automóvel antigo, sua postura sobre um púlpito ou um palco, de costas para o movimento da "cidade real", sua roupa, sua própria presença; do outro, os ruídos, a rapidez dos traços, o automóvel de design contemporâneo, as onomatopeias, a fala sem persona.

Os sons que saem da boca do personagem são enormemente discursivos. A fala pessoana ressoa uma memória cuja unidade descarta a cidade contemporânea e seu ritmo. Fala escritural, literária, no sentido forte do termo.

Noutra direção, os sons da aceleração e da linguagem da fala comum cotidiana trazem todas as características daquilo que constitui a primeiridade como acaso, liberdade e imediaticidade, anterior, podemos dizer, avesso, a toda reminiscência.

Se Fernando em Pessoa é fortemente marcado pela discursividade; as onomatopeias e os traços rápidos são sonoros e assignificantes, metonímias do esquecimento. Sobre este aspecto, os versos do poeta carregam a tradição, enquanto o ritmo das onomatopeias representa a fragilidade da memória poética diante da caoticidade da metrópole.

A poesia que Fernando em Pessoa traz como representante máximo e exemplar é esta poesia tratada como unicidade e autonomia em oposição às formas híbridas e supostamente vulgarizadoras da cultura de massa. Voltaremos a isto mais adiante.

Abrindo o foco para apreender o imagético da imagem, ainda no sexto quadro, de um lado, tem-se um espaço estático e sóbrio, onde predominam as linhas retas e a simetria estabelecida pela figura humana no primeiro plano. No extremo oposto, tem-se o predomínio de linhas curvas e quebradas.

Cada espaço do quadro configura uma *imago* particular. A abordagem detida do desenho mostra uma imagem dividida entre as características da terceiridade, as formas em toda parte do quadro onde predomina a figura do poeta, e a primeiridade, onde sobressai o automóvel em alta velocidade.

A imagem se verbaliza e se vocaliza, torna-se sonora e discursiva. A *imago* incorpora 2 outros regimes. Inseridas numa modernidade babélica e enormemente linguageira, as matrizes se contaminam.

2 visualidades: de memória e de esquecimento. Se a poesia, como personificada em Fernando em Pessoa, reforça a "unicidade da memória", os automóveis e o espaço da cidade contemporânea a colocam em perigo no mesmo ato em que revelam uma potência de expansão e sobrevivência.

Para seguirmos este caminho, embora tenhamos que sair dele mais adiante, é útil lembrar que o espaço da cidade para o poeta moderno, Baudelaire e Sousândrade foram dos primeiros a sabê-lo, era problemático na medida em que o meio ambiente do poeta é agora totalmente outro, habitado de novos utensílios e por novas veredas da verdade, por novos sujeitos e subjetivações, novas máquinas de produção de linguagem.

O mergulho de Fernando em Pessoa no rio-mar do Tietê é um mergulho suicida nesta nova temporalidade. "Alien e alienado", o poeta da literatura morre para ressocializar-se?

Aqui a HQ assume uma ambivalência, a memória o obriga à socialização e à permanência, a despeito da força da metáfora do suicídio

do poeta no modernismo. Por outro lado, essa permanência socializadora da memória se dá exatamente pela hibridização, pelo mergulho mesmo no espaço fragmentário da cidade, a começar por suas formas simbólicas predominantes, o *kitsch* e a televisão. Ou seja, é no intermédium do esquecimento que ela pulsa.

A seriedade dessa “antiguidade antiga”, a poesia, personificada no seu poeta maior, torna-se *kitsch* no instante em que a HQ desfaz a fronteira entre a arte e a vida, inscreve a poesia e seu poeta na vida cotidiana da cidade, numa queda prosaica.
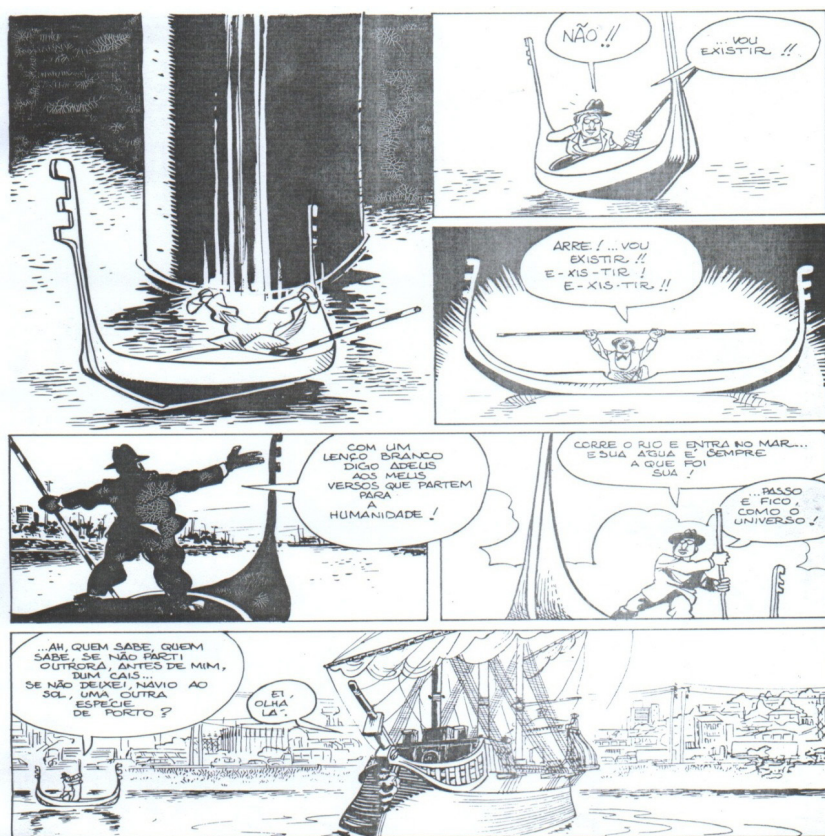
IMAGEM 2

FONTE – – Laerte, 1994, p.41-53

De pernas para o ar, num barco que em nada indica a potência retórica da sequência anterior, o poeta muda de ideia. Ao contrário do peso não dispersivo da tradição literária e da memória poética, agora o poeta vacila: a pancada na cabeça lhe dá um átimo de lucidez?

O terceiro quadro reforça a postura anterior que ensaiava desconstruir-se; a densidade do discurso poético se reafirma pelo gesto solitário e sobre-humano: "vou existir! E-XIS-TIR!!".

Nos quinto e sexto quadros, o poeta, e seus versos, avançam num misto de fantasma e super-herói. A imponência obtida pela contra-*plongée* contrasta com a pequenez e a fragilidade no plano aberto do quadro seguinte diante da grandiosidade do barco dos piratas. A ironia, já anunciada no *kitsch*, assume ares de paródia, mas de uma paródia pasticheira, um pastiche cheio de ambiguidades e uma paródia eivada de "memes de afeto".

Fredric Jameson (1993, p.28) observou que uma das características do pós-modernismo é que na cidade contemporânea o partiche supera a paródia, visto a incorporação de outros discursos e saberes não ter mais o tom risível e crítico que caracterizava o modernismo.

Aceitando parcialmente a observação de Jameson, penso que aqui o riso é tão presente na narrativa de Laerte que a diferença pastiche/paródia; pós-modernismo/modernismo precisa ser reconfigurada.

O poeta faz da migração da poesia para o espaço pós-moderno um pastiche paródico, que mantém a "mímica verbal" de outro tempo e lugar, no mesmo ato em que a ridiculariza. Afirma e nega, preserva a poesia como temporalidade do descontínuo e a incorpora no atual.

O efeito aqui não é de pura e simples incorporação, como é comum nas formas da cultura de massa contemporânea, objetos de análise de Jameson, mas de uma incorporação crítica, que conflui diferentes processos discursivos e diferentes modos de sociabilidade.

Enquanto pastiche, reafirma a força e a pertinência da memória poética; enquanto paródia, critica seu anacronismo até o risível. Sob este aspecto, o encontro com os piratas é representativo:
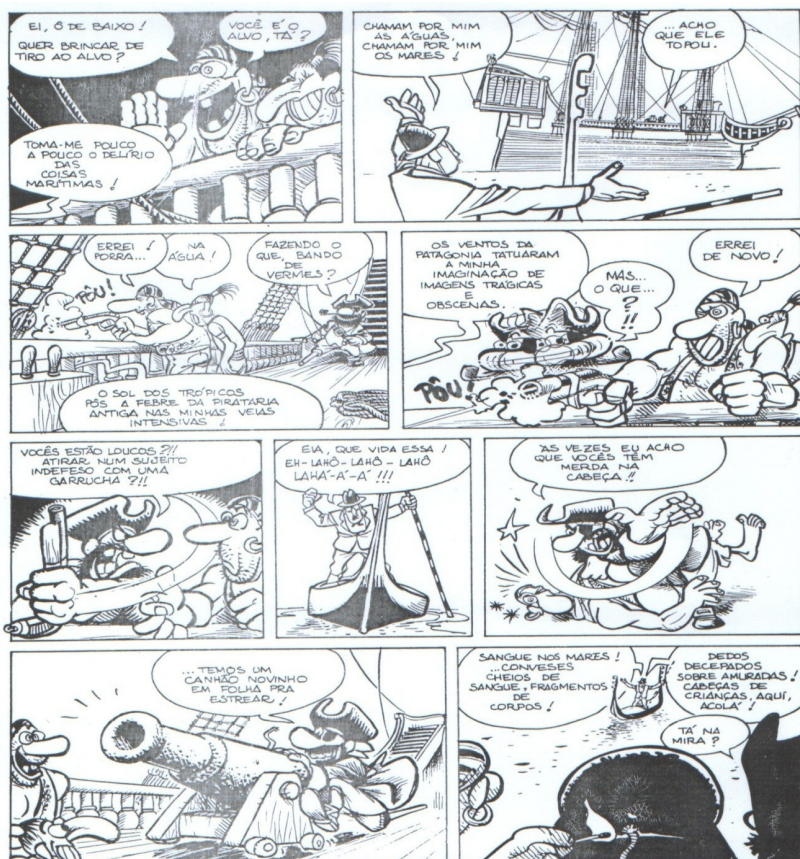
IMAGEM 3

FONTE – Laerte, 1994, p.41-53

Os piratas, longe do discurso solene, destituídos de "civilidade" e de qualquer sentido de autoridade autoinstituída, são a alteridade do contemporâneo com a qual o poeta tem que esbarrar no espaço da cidade. Desdentados, violentos, sujos, críticos, caóticos, para-lógicos, abrem um riso satírico contra o anacronismo e a inutilidade da poesia em "tempos de vale tudo".

Na sequência acima, "Fernando em Pessoa" aparece duas vezes: no belo e de sugestivo simbolismo português do segundo quadro e no sexto, em plena "Ode triunfal". Os piratas trazem o nonsense, a

desconexão, a profunda perda da transcendência; estão atolados no aqui e agora, que se transforma para eles num presente eterno eternamente novo.

No mundo dos piratas, toda lembrança é vã e inútil. O pirata até esquece que tem um canhão "pra estrear". Mergulhado na indicialidade primária do agora, não sabe (faria alguma diferença saber?) que o poeta carrega o largo arquivo. O poeta está para ele aquém de qualquer simbolismo; está surdo para o rumor. Os piratas estão nos níveis da primeiridade, no sentimento do imediato sem reflexão, na extrema liberdade. Mas também estão nas formas da secundidade, pela atitude de reconhecimento da experiência do tempo e do espaço. Possuem uma compulsão pela ocorrência e pela ação sobre ela.

O que os difere e os coloca como adversários de "Fernando em Pessoa" é seu "não reconhecimento" dos níveis da terceiridade, matriz de todos os contratos sociais, dos hábitos e, sobretudo, da memória.

Quero crer que essa "des-memória assimbólica" é a matriz do riso. O pastiche aqui é em nada neutro, pelo contrário, ele apresenta-se em certo sentido mais radical que a paródia, porque ri dela mesma: os piratas quase afundam numa penúltima tentativa de eliminar o poeta.

Tudo: o vocabulário, a oralização, o figurino, a natureza dos cortes, o dinamismo interno dos quadros, difere do *cenário* que acompanha "Fernando em Pessoa". Os cortes entre um quadro e outro eliminam as ações inúteis, dando rapidez e instantaneidade à sequência e ajudam a construir uma realidade de impacto e vibração.

O dinamismo da cidade agora aparece com nitidez. Os automóveis da primeira sequência funcionam como antecipação do que o poeta vai encontrar. Lá, a aceleração envolve o poeta, que permanece imune a ela. Com os piratas, ela avança sobre ele e intenta destruí-lo sem meias palavras ou metáforas metafóricas. Mas "Fernando em Pessoa", e seus versos, resiste. E sobrevivem.

“Poetas de todo o mundo: uni-vos”
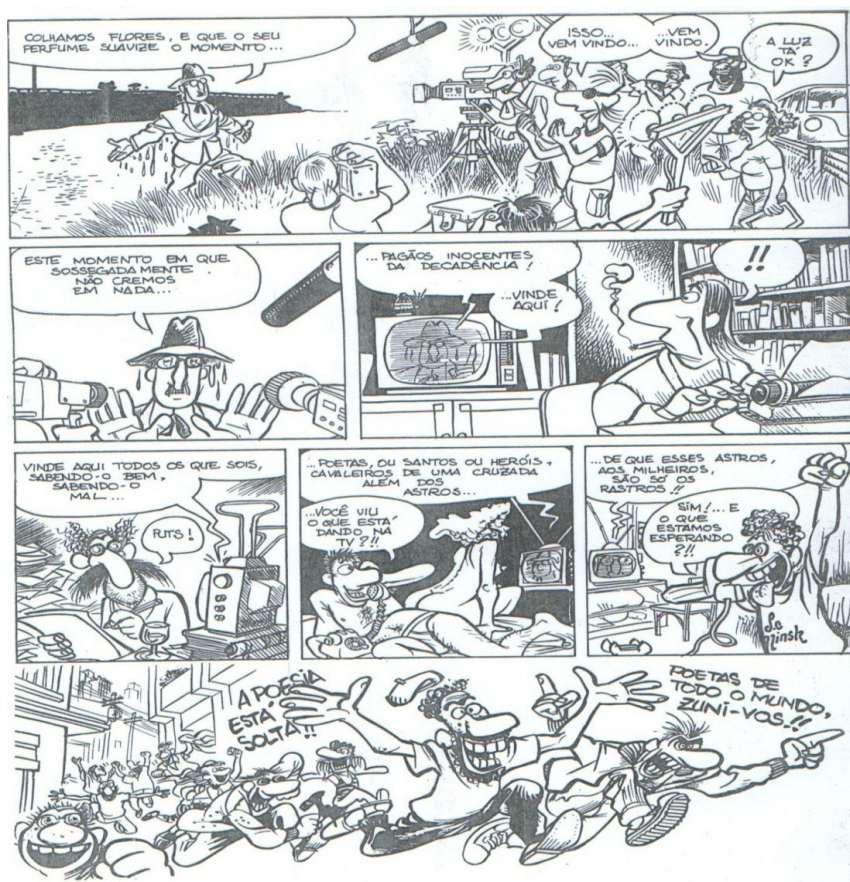
IMAGEM 4

FONTE - – Laerte, 1994, p.41-53

Saído ileso dos contínuos ataques e de todas as mortes que os piratas lançam sobre ele e seus versos, “Fernando em Pessoa” ressurge numa triunfal saída do mar do Tietê, envolto no aparato-maquínico-videal da televisão.

É vítima de um novo ataque? Sim e não, pois é ele que agora avança sobre a TV. A natureza invasiva do vídeo é assaltada por ele que se

transforma no mediador que reagrupa o laço social partido entre ele, poeta da literatura, e os outros, que agora podem ouvir de novo. Daí a voltarem a falar será um passo. Agora o poeta se encontra com a multidão. Ou melhor, disseminante e centrífuga, a poesia se transforma, de novo, em legião.

Ao contrário do Fernando em Pessoa na primeira sequência, todos os poetas aparecem mediados pela TV e por outro dispositivo: TV e máquina de datilografia no terceiro quadro; TV e manuscrito no quarto e TV e telefone nos quinto e sexto, além dos suportes e agentes da própria TV nos dois primeiros.

Fernando em Pessoa (será ele ainda?) convida: - "Pagãos inocentes da decadência! ... Vinde aqui!" (LAERTE, 1994, p.51).

Vinde para a poesia? Para o mar? Para a TV? Três vezes sim. Para o passado? Em que tempo se situa o poeta? Quais? A poesia é um espectro, ou desencadeia um, na audiência do dispositivo-TV?

Claro está que um dispositivo genérico quando entra em contato com outro não abandona suas "origens", carrega-as, em alguns casos, com mais intensidade do que antes do contato. Como sugeriu Valentin Voloshinov, "não somente o conteúdo semântico mas também a estrutura da enunciação citada permanecem relativamente estáveis, de tal forma que a substância do discurso do outro permanece palpável, como um todo auto-suficiente" (1995, p.145).

Mas na troca, todos trocam de lugar e se reconfiguram. O meio mais novo e mais potente tende a agenciar o mais antigo e dar-lhe uma outra dinâmica. Porém, o mais antigo se vinga influenciando as dinâmicas de uso do novo médium, já que na esfera da cultura os ritmos são mais pausados e ponderantes do que na esfera dos utensílios. As propriedades diferenciais do novo meio só vão ser exploradas depois que a memória for uma conquista da nova ferramenta. Assim, uns e outros acabam sendo simplesmente outros.

A montagem dos quadros nesta sequência é menos "simbolóide", menos mediada pela discursividade e pelo intelecto, como nos quadros da primeira sequência, centralizados na "gramática" e na persona de Fernando em Pessoa.

Também não é dominantemente indicial, como nas sequências protagonizadas pelos piratas. À exceção do último quadro, nos demais os outros poetas e o próprio Fernando em Pessoa ficam no limiar, a TV os divide. O balão que indica o som que sai da TV curto-circuita o "tempo lógico" dos poetas das duas extremidades.

O último quadro forma um silogismo: a memória, fragmentada pela aceleração da cidade e de suas máquinas de esquecimento, mantém-se viva ao ser capaz de continuar sendo sempre outra no espaço desta mesma cidade e de suas máquinas de produção de linguagem. Pois fora do diálogo, do contínuo atravessamento, ela é folclore ou "patrimônio" ou, quando muito, lembrança individual. Lá, incapaz de manter viva a socialidade e a pertinência dos mortos, cá, solipsismo.

Em *O poeta*, a memória não é só reviver, é, sobretudo, refazer. A poesia se liberta da literatura através de um meio fortemente sonoro. Ela faz assim uma espiral, toca e traz o passado, mas o expande a partir de sua contaminação pelo presente.

Se, como afirmei anteriormente, a memória do uso é sempre maior que a da produção, os que pensam numa suposta passividade da recepção, que o sentido último do meio de massa se esgota na intenção produtora, esquecem que o uso ultrapassa a intencionalidade na medida em que não separa os instrumentos e os modos de vida.

Ainda, se o vídeo é a "dominante cultural" e "imprime a verdade secreta do nosso tempo", nas palavras de Fredric Jameson (1996, p.91), se o seu cinetismo exclui a memória e a submete ao consumo, em *O poeta,* ela potencializa o despertar do passado.

Walter Benjamin talvez tivesse gostado do pastiche paródico de Laerte, no qual o passado vivo é potência de futuro, representado aqui por um uso diferenciador da própria TV, que se vê obrigada a encarar a alteridade, a outridade dos ex-cêntricos.

Através dela, não só a memória poética sai da sombra, quanto sua própria historicidade, da televisão, se liberta do consumo acrítico e clicherizado. Ela tira o escritor-poeta do espaço fechado e da clausula,

a clausula que lá atrás imunizou “Fernando em Pessoa”, e tira a própria TV do imobilismo.

“Poetas de todo o mundo, zuni-vos”, multiplicai-vos em muitos.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.137-174.

IVANOV, V. V. et al. Teses para uma análise semiótica da cultura. In: MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.99-132.

JAMESON, Fredric. Vídeo: surrealismo sem inconsciente. In: **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996, 350 p.

JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). **O mal estar no pós-moderno**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993, p.25-44.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002, 215 p.

LAERTE. O poeta. In: **Os piratas do Tietê e outras barbaridades**. São Paulo: Ensaio, 1994, p.41-53.

LOTMAN, Iuri et al. **Ensaios de semiótica russa**. Lisboa: Horizonte, 1981 *apud* MACHADO, Irene. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 99-132.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume, 2001, 166 p.

PINTO, Júlio Pimentel. A poética da memória. In: **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 283-322.

HAROLDO/GLISSANT E O DIABO DO TRADUZIR

Em face de um tempo em que todas as sociedades sob o signo todo abrangente e globalizador do ocidente estão inseridas numa dinâmica cultural e tecnológica que tende a uniformizar todas as técnicas, todos os gêneros e todas as memórias, individuais e coletivas, os estudos de tradução e de traduzibilidade se tornaram fundamentais para se compreender as dinâmicas centrípetas e centrífugas daquilo que Fredric Jameson chamou de "lógica cultural do capitalismo tardio".

Para se pensar o caso brasileiro, o "entrelugar" do Brasil numa era de pós-tudo e vale tudo, duas premissas parecem-me fundamentais:

1. A atualidade no Brasil pós-Lula das questões levantadas por Oswald de Andrade nos vários textos que escreveu sobre a antropofagia. Interessa o tratamento político e cultural que a proposta oswaldiana deu às relações de alteridade, instigantes para se pensar em que medida a globalização, e sua inerente traduzibilidade imperialista, está associada à hibridação das artes e das linguagens.
2. Esta traduzibilidade imperialista é atravessada por *meios* e modos de produção, material e imaterial, que elaboram sentidos no limite intraduzíveis nos termos de uma economia global, mas que nem por isso deixam de se inserir, ativamente, nesta mesma globalização e em suas muitas "ferramentas", produtos, serviços e semioses. É exatamente do caráter oximórico da relação entre o global e o não global, relação irredutível e inegociável, que brota a força política de uma traduzibilidade do intraduzível.

Penso que as duas premissas acima podem ser iluminadas pela teoria da tradução e a prática tradutória dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Por hipótese, eles criaram uma teoria da tradução e da intersemiose que funciona como leitura e atualização crítica do projeto antropofágico de Oswald de Andrade, cuja culminância se dá nas *Intraduções*[1] de Augusto, na "transluferação mefistofáustica" e no "Sequestro do Barroco" de Haroldo[2].

Quero articulá-los ao conceito de crioulização em Edouard Glissant, de modo a podermos imaginar uma filosofia da tradução e dos contatos interculturais latino-americanos. Nas palavras de Glissant:

> *O mundo se criouliza*. Isto é: as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e esperança que nos permitem dizer – sem ser utópicos e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinaram há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível

---

1 As *intraduções* estão disseminadas em quase todos os livros de Augusto de Campos, tanto de poemas quanto de tradução propriamente dita, a saber: *Viva vaia*: poesia (1949-1979). Ateliê Editorial, 2001.; *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.; *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Dos muitos livros de tradução, vale conferir sob este aspecto: *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1998, e *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

2 De Haroldo de Campos, *Sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2010. Sobre tradução e teoria da tradução, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.; *Pedra e luz na poesia de Dante.* 1998.; *A poética do traduzir.* In: *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.; *A tradução como criação e como crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1996. Dos vários trabalhos que fizeram em colaboração, *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.; *Panaroma de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1996. Com Décio Pignatari, *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1996, e com Boris Schneidermann, *Maiakóvski*. São Perspectiva, 1998.

> se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis (GLISSANT, 2005, p. 18).

E:

> A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorizem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro. E por que a crioulização e não a mestiçagem? Porque a crioulização é imprevisível, ao passo que poderíamos calcular os efeitos de uma mestiçagem. A crioulização é a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade (GLISSANT, 2005, p.22).

Para tanto é preciso compreender a tradução como uma prática que envolve contatos culturais não hierarquizantes, “não identitários”, no sentido de identidade como substância apriorística, e concepções de línguas como entidades compósitas inseridas em contextos de multiplicidade e deslocamento, tanto no tempo, quanto nos espaços.

Às experiências tradutórias de Glissant e dos Campos penso-as como parte da antitradição subversiva aberta pelo paradigmático pensamento tradutório de Walter Benjamin, o qual tomo como premissa.

Walter Benjamin e a tarefa do tradutor

Um dos marcos teóricos para a teoria e a prática tradutória contemporânea é “A tarefa-renúncia do tradutor” (2008), na tradução de Suzana Kampff Lages, prefácio que Walter Benjamin escreveu para a sua tradução de alguns poemas de “Quadros parisienses” de Charles Baudelaire.

Como é sabido, os textos reunidos em "Um lírico no auge do capitalismo" (1995) apontam no poeta d'*As flores do mal* as formas de experiência da modernidade em todas as suas tensões. De certo modo, é ela que sedimenta os 3 problemas mais persistentes no projeto filosófico do autor: a linguagem, a arte, a história. É a experiência da modernidade "aparecida" em Baudelaire que dá estruturalidade ao projeto benjaminiano de leitura crítica desta mesma modernidade. É estimulante percorrer o modo como uma experiência poética (poética?) lança as bases de uma das mais importantes interpretações, políticas, da modernidade e após.

O autor é entre nós bastante conhecido por contribuições de grande originalidade e relevância em diversas disciplinas acadêmicas, como suas *Teses sobre o conceito de história* (1994) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), textos importantes para qualquer debate em torno da relação história, historicismo e opressão e sobre as chamadas "novas tecnologias".

A tarefa-renúncia do tradutor abre, outrossim, a possibilidade de questionamentos não só sobre a tradução interlingual, mas sobre a pertinência política das origens, das ruínas e da "salvação" das memórias, individuais e coletivas, além do debate em torno do pós-colonialismo. *A tarefa do tradutor* é um texto sobre a experiência da outridade, para usar uma palavra de Octávio Paz.

O prefácio à tradução de Baudelaire deste modo está integrado às grandes questões do pensamento necessariamente *inter* de Walter Benjamin. Jeanne Marie Gagnebin, uma das mais importantes pesquisadoras da obra de Walter Benjamin no Brasil, afirma que:

> Esta teoria da tradução e da traduzibilidade assume em Benjamin os traços de uma filosofia da história e de uma teoria da salvação. Porém, não se pode tratar de uma teodiceia que quisesse justificar o caminhar da história pela presença de um sentido transcendente, supra-histórico. Temos aqui muito mais a figura paradoxal de uma esperança teológica que só pode se cumprir na sua

> resolução totalmente profana: a língua da humanidade redimida não significa uma volta à língua, única e sagrada, de um paraíso perdido, mas, pelo contrário, a exposição integral da multiplicidade das línguas humanas históricas e imperfeitas. A compreensão universal entre as línguas só poderá nascer do desdobramento radical desta diversidade (1994, p. 34).

Benjamin afirma que "a traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras" (2008, p.67) porque as obras têm uma potência em maturação que só pode ser expressa pelas suas traduções. O significado que se exprime na tradução é a salvação da obra porque é a tradução que o ilumina. Implica dizer que ela nunca encontra o seu tradutor ideal porque nem o autor o pôde exprimir como totalidade acabada. O significado "oculto" que ela exprime é infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos, por isto ele só se realiza na tradução, brota de sua traduzibilidade.

Um tal significado só pode ser pensado como assignificante porque ele carrega um "instante inesquecível", "mesmo que todos os homens o tivessem esquecido" (2008, p. 67). Em todas as línguas, existe um incomunicado que não se reduz à comunicação ou ao sentido, só a tradução o pode apresentar, sem alcançá-lo de todo. A recusa *benjaminiana* da comunicação e da relação superficial texto/leitor é uma recusa à primazia da "subjetividade dos póstumos" e uma crítica à tradução como repetição anacrônica da história. É aqui que a tarefa do tradutor tem muito a dizer ao debate sobre o pós-colonialismo.

A tradução não tem que significar para o original e, no limite, nada pode dizer a ele. Sua relação com ele é "tanto mais íntima" quanto menos significar para ele. É este movimento destrutivo, luciferino, para a frente, o anjo de Klee, que não permite paralisar o processo de traduzibilidade e a operação de tradução numa temporalidade linear à revelia dos homens e do trabalho das multidões, aprisionado por um passado ideal "resgatável" pela tradução.

A tradução coloca o original num "tempo carregado de agoras", muitos deles não contemporâneos[3]. O tradutor é uma espécie de anjo profano cuja tarefa é necessariamente trabalhar num *médium* amontoado de ruínas e de destruição. A famosa passagem das *Teses sobre o conceito de história*, em imagens que Baudelaire teria aprovado:

> Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (1994, p. 226).

A salvação do original não está numa transcendência substancialista e atávica, que a tudo abarca e explica, nem o próprio capitalismo o é, diga-se; mas na sua inserção na multiplicidade das línguas, nem sagradas nem perdidas, imperfeitas, históricas e infinitas. Em uma palavra, no mundo da vida.

N*a tarefa-renúncia do tradutor* ele afirma que "a vida do original alcança, de uma maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento" nas gerações posteriores. São as gerações posteriores que dão sobrevida ao original, pois é nelas que a traduzibilidade é uma essência "natural" ou "de vida" da obra (2008, p.69).

E a vida só pode ser reconhecida naquilo que possui história. "É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida

---

3 Cf. O conceito de não contemporâneo, "resíduos não integrados de uma outra economia e uma outra cultura", vou buscar em Martin Barbero e German Rey em *Os exercícios do ver*. São Paulo: SENAC, 2001.

encontra sua legitimação" (2008, p.68). A história é a "vida mais vasta" e é na tradução, radicalmente histórica, que a vasta vida do original se manifesta como sobrevida.

Em seus últimos escritos, Michel Foucault (2008) passou a usar o termo biopolítica para designar as relações entre o mundo dos saberes e os modos de vida, especificamente à maneira como os "homens infames" e marginalizados de toda ordem resistem às imposições do biopoder disciplinar.

A tradução neste caso assume um aspecto biopolítico porque ela resiste ao biopoder que quer controlar todas as esferas da vida, assumindo-se como resistência e liberdade, como ação contra-hegemônica que potencializa a constituição de outras subjetividades através de outros dizeres e de outras línguas.

Creio que o conceito de sobrevida do original de Walter Benjamin antecipa esta questão na medida em que ele pressupõe uma relação indissociável entre salvação e destruição: "na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica", pois "existe uma maturação póstuma das palavras" (2008, p.70).

A tradução revela a vida produtiva das línguas e quero crer que ser esta produtividade o ponto de contato que expressa "o mais íntimo relacionamento das línguas entre si" (p.69). Ela não é capaz de revelar ou restituir tal relacionamento, mas só ela é capaz de apresentá-lo e atualizá-lo, tocá-lo fugazmente, numa língua estrangeira. É o abalo da "língua paterna" pela língua estrangeira, do original pela tradução, que é capaz de redimir e liberar a língua do cativeiro e dotá-la de sobrevida no devir das línguas. Por isso, ela nunca pode ser reduzida a identidades de ascendência (2008, p.71), nem subsumidas às gestões da vida pelo poder soberano.

Suzana Kampff Lages (2002) afirma que, presa a um passado ideal, a tradução encontra um tradutor melancólico dependente de um outro fantasmático, eleito narcisicamente, numa espécie avessa de narcisismo em que a dificuldade de superação da perda do outro implica num desapego de si mesmo, um ego frágil, indissociado do objeto

perdido. O melancólico é prisioneiro de um passado ideal. Ele é excludente porque seu narcisismo não observa os devires e a produtividade do passado, sua sobrevida. Daí ser a tradução e a traduzibilidade a crítica de uma forma falsa ou enganosa de experiência (DUTTMANN, 1997), o colonialismo.

É aqui que a tarefa de tradutor de Walter Benjamin faz eco com o projeto dos irmãos Campos e sua atualização da proposta oswaldeana da antropofagia e com a crioulização das culturas de Glissant enquanto projeto de leitura crítica, e destrutiva, das tradições homogeneizadoras, linguísticas e culturais, brasileiras e latino-americanas.

É em termos claramente *benjamineanos* que Glissant se refere à tarefa-renúncia do tradutor:

> Se é verdade que com toda língua que desaparece, desaparece uma parte do imaginário humano, a tradução de toda e qualquer língua enriquece esse imaginário de maneira errante e fixa ao mesmo tempo. A tradução é fuga, o que significa, de uma forma belíssima, renúncia. O que talvez seja mais necessário adivinhar no ato de traduzir é a beleza dessa renúncia (2006, p. 56).

A teoria da tradução de Augusto e de Haroldo de Campos transforma a melancolia da renúncia em luto, para continuarmos na terminologia freudiana, o objeto está para sempre perdido. As *intraduções* de Augusto de Campos e a tese de uma literatura que já nasce adulta, proposta por Haroldo de Campos no *Sequestro...* não aceitam nenhuma relação servil, de dependência, de "identidade de ascendência", como quer Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, segundo a crítica do próprio Haroldo.

Os Campos via Oswald compreendem o devir-multiplicidade das línguas e das culturas, em todas as direções e em vastos tempos, inclusive para fora e além da linguagem e da língua.

De certa forma, a culminância linguística da teoria benjaminiana da tradução reflete um *habitus* modernista do autor e a hegemonia

cultural do livro e da escrita no modernismo. Mas esta "historicidade" do pensamento de Benjamin, contudo, permite-nos articular sua concepção do devir das línguas a abordagens menos linguageiras da linguagem, até porque a língua pura, cuja tradução, e só a tradução, pode alcançar no máximo um "naco de nuvem", necessariamente está cheia de outras signagens e de indícios, pois, conforme diz o próprio Walter Benjamin, alguns conceitos significam melhor quando não são referidos *a priori* exclusivamente ao ser humano, no sentido ocidental de sua "humanidade" (2008, p.67, 70).

Da "transluciferação" antropofágica

Em *A tradução como criação e como crítica* (2002), um dos primeiros textos que escreveu sobre o assunto, Haroldo de Campos entende, a partir do pensamento de Albercht Fabri e Max Bense, que a poesia e a prosa literárias, assim como toda arte, são intraduzíveis, em virtude da relação indissociável no objeto estético entre forma e conteúdo.

O autor comenta a diferença estabelecida por Bense entre informação documentária, informação semântica e informação estética; a primeira e a segunda são traduzíveis, pois a informação documentária remete a algo observável, é de natureza empírica; a informação semântica consiste numa assertiva a respeito da primeira, se é verdadeira ou falsa, por exemplo. Em ambos os casos, a informação pode ser veiculada com diferentes maneiras de "codificação". A informação estética é intraduzível pela unidade ou isomorfia forma/conteúdo.

Induzido por Bense, Haroldo discorre sobre os conceitos de informação não estética, documentária e/ou semântica, e entende ser possível, nestes dois casos, uma relação dissociável entre fundo e forma, diferentes formas, mesmos fundos, enquanto que a informação estética é uma "sentença absoluta".

Contudo, crer num tal princípio significa pressupor a possibilidade de conteúdos autônomos, além e acima de sua contingência histórica, as palavras funcionando como o futuro de uma verdade que a precede.

Sob este aspecto, os pressupostos do primeiro Haroldo são metafísicos. A relação indissociável entre forma e fundo não é uma condição exclusiva da arte e da literatura, mas de todo discurso, pois o sentido não prescinde de sua efetivação em palavras, de sua "medialidade".

À medida que aprofunda seu sentido da tradução, que culmina no prefácio da tradução de Goethe, Haroldo se desvencilha de seus pressupostos metafísicos ao demonstrar que a fragilidade da sentença absoluta da informação estética pode sim ser traduzida através de uma "transcriação", que inscreve na língua do Um uma inalienável diferença, "uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido". Posteriormente, Robert Stam (2008, p.339), pensando na relação literatura/cinema, falou de uma "*transécriture* dialógica".

Haroldo compreende a tradução enquanto recriação como uma espécie de equivalência na/da diferença. Aqui, o autor demonstra o potencial criativo e inovador de seu pensamento ao não buscar, na tradução dos textos criativos da poesia e da prosa literárias, acrescento literatura/cinema/Hq/TV, uma falsa equivalência do mesmo. Ele afirma:

> Tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto inçado de dificuldades este texto, mais recriação, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução desta natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim de tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele "que é de certa forma similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da tradução literal (CAMPOS, 2002, p. 35).

Haroldo propõe uma espécie de simetria dissimétrica, que não é nem similar nem equivalente, pois as línguas e linguagens envolvidas são "estranhas" uma a outra e apontam para a multiplicidade que as constitui.

Não obstante ainda postular a ideia modernista de uma "fragílima beleza aparentemente intangível", a consciência da diversidade e do estranhamento linguístico já traz à teoria da tradução do poeta concretista uma atualidade inegável. Se Haroldo não abre mão do conceito modernista de uma relação "não arbitrária", intrínseca na literatura, da forma e do conteúdo, do significante e do significado, em termos saussureanos, sobretudo na poesia e na prosa de invenção, seu pensamento não se reduz a isso.

A teoria da tradução de Haroldo e de seu irmão Augusto pressupõe uma postura que problematiza a relação hierárquica entre o texto original e o texto traduzido, o que dá um sentido político claro a sua teoria da tradução. É nestes termos que Augusto pensa suas *Intraduções*:

> A minha maneira de amá-los é traduzi-los. ou degluti-los, segundo a lei antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar na pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Ou que minto que sinto, como diria ainda uma vez, pessoa em sua persona (CAMPOS, 1988, p. 10).

Se nos primeiros textos a concepção concretista da relação signo/sentido em poesia e prosa de invenção possui uma natureza até certo ponto ontológica, essencializante, talvez como gesto inerente a toda estratégia de vanguarda, sobretudo no contexto do alto modernismo, posteriormente sua teoria da tarefa do tradutor é antilogocêntrica, antiessencialista e pós-colonial. A tradução é vivência na *persona*, é um encontro aberto com a alteridade.

Esta postura atinge seu momento mais radical e de maior densidade crítica em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (2005). Nos ensaios que compõem a tradução das duas cenas finais da segunda parte do poema goetheano, "escritura mefistofélica" e de "transluciferação mefistofáustica" lê-se aforismos do tipo:

> O *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica (CAMPOS, 2005, p.180).

No capítulo dedicado a Haroldo de Campos de seu *Tradução e melancolia* (2002), Susana Kampff Lages mencionou o diálogo de Haroldo de Campos com a teoria da tradução de Walter Benjamin e sua "desleitura" dessa mesma teoria.

O anjo da história de Benjamin deve ressuscitar a língua pura para a qual toda linguagem conflui em sua aspiração messiânica de ressuscitar os mortos (BENJAMIN, 1995), na teoria concretista da tradução "o caráter luciferino estaria em sua dessacralização do texto original e à reinserção da atividade do tradutor num âmbito humano de relações, trazendo-o para aquém da grande saudade" (LAGES, 2002, p.191).

Assim, o texto original está em dívida com a tradução, não há mais resgate possível, a empresa satânica implica numa leitura política da tradição em que o tradutor não se prende a uma falsa reapropriação, atualização ou equivalência para deixar intacto o sentido do mesmo e reforçar, em terra alheia, a superioridade de "original". O passado só está vivo enquanto diferença crítica, sendo a tradução uma potência constituinte, que implica seleção e escolha, resistência não hierarquizante e sem culpa ou castigo:

> Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente

> reveladora), um exercício de intelecção e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação, é uma de suas mais importantes conseqüências (CAMPOS, 2002, p. 44).

Isto posto, os dois textos mais importantes de Haroldo sobre uma teoria da tradução confluem para seu não menos importante *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (2002), no qual a teoria da tradução encontra-se com a crítica da cultura brasileira em sua relação com as tradições europeias.

Neste texto, Haroldo formula uma crítica da tradição que é também uma teoria da tradução a partir de uma releitura da antropofagia oswaldiana em termos muito próximo do que depois escreverá no *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*:

> Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, descontrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um "polemista" (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um "antologista": só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais (CAMPOS, 2002, p. 234).

A antropofagia, ou aquilo que Haroldo chama de "razão antropofágica", serve como rompimento com uma relação submissa e hierarquizadora e de crítica ao etnocentrismo, de uma teoria da tradução e prática tradutória como procura da similaridade e da

equivalência; de uma visão da cultura que tem como referência última a renúncia de sua singularidade e diferença.

No *Sequestro do barroco*, leitura que fez da *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, pergunta-se que movimentos de sentido ela, a história oficial da literatura brasileira, clausula? Que modos de vida segrega? Que alteridades nela foram usurpadas? Para demonstrar sua heterogênese, Haroldo analisou o caso Gregório de Mattos e do Barroco. Não contra Antonio Candido, já que sua obra não pode ser reduzida à *Formação...*, a favor de outros movimentos de significação, nas palavras do próprio Haroldo, "dos percursos oblíquos e das derivações descontínuas".

A importância da trajetória intelectual de Antonio Candido, a meu ver, não sai diminuída na polêmica aberta pelo *Sequestro...* Antes sua estatura só se amplia, pois Haroldo reconhece, no ato mesmo de dedicar a ele anos de pesquisa, sua grandeza e sua centralidade, apontando em seu próprio livro o quanto Candido submeteu seus pressupostos a uma revisão constante. Haroldo nos sugere voltar a "estranhar" o grande mestre, torná-lo o excêntrico que vem contribuir, que vem nos dar uma outra vereda, muitas vezes à revelia dele mesmo.

Haroldo critica as 2 séries metafísicas (e metafóricas) do método de Antonio Candido: 1) a "animista-ontológica" e 2) a "evolutivo-biológica". A crítica atinge o ideal metafísico, forte em Candido, de "entificação do nacional" atrelado a um outro, o "espírito do ocidente".

O modelo historicista-teleológico, sem meias palavras, etnocêntrico, da *Formação...* pressupõe continuidade e crescimento controlado, "converte o interesse particular do Romantismo nacionalista em verdade historiográfica geral", reitera como princípio um "passado comum", que no limite é a história oficial dos colonizadores.

O Barroco e os rizomas do boca do inferno não cabem nesta história. Ele nunca foi autor, nunca foi um sujeito, nunca falou sua/nossa "própria língua", nunca foi a "encarnação literária do espírito nacional". Gregório e o barroco são babélicos, não linguageiros, logo, não

fazem "ordem" ou "progresso". Eles não cabem na temporalidade linear e na derivação autoritária da origem colonialista:

> Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve **infância** (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem "simples". Nunca foi **in-forme**. Já "nasceu" adulta, **formada**, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento de seus "signos em rotação", inscreve-se desde logo, singularizando-se como "diferença". O "movimento da diferença" (Derrida) produz-se desde sempre: não depende da "encarnação" datada de um LOGOS auroral, que decida da questão da origem como um sol num sistema heliocêntrico. Assim também a maturidade formal (e crítica) da contribuição gregoriana para a nossa literatura não fica na dependência do ciclo sazonal cronologicamente proposto pela *Formação* (CAMPOS, 2011, p. 67, grifo nosso).

Nossa origem não tem "nenhum caráter".

Da nova épica crioula

A razão antropofágica tal como formulada por Haroldo e Augusto forma uma espiral com a crioulização de Édouard Glissant, como "equivalência de valor" e "turbulência de sistemas", de modo a fazer sobressair o caráter compósito de toda cultura:

> A linguagem do tradutor age como a crioulização e como a Relação no mundo, ou seja, essa linguagem produz imprevisível. Arte do imaginário, nesse sentido, a tradução é uma verdadeira operação de crioulização, doravante uma prática

> nova e inevitável da preciosa mestiçagem cultural. Arte do cruzamento das mestiçagens que aspiram à totalidade-mundo, arte da vertigem e da salutar errância, a tradução inscreve-se, dessa maneira, e cada vez mais, na multiplicidade de nosso mundo. Arte da fuga de uma língua a outra, sem que, no entanto, a primeira se apague, e sem que a segunda renuncie a apresentar-se (GLISSANT, 2005, p.56).

Partindo do conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), Glissant difere o que chama de culturas atávicas e culturas compósitas. A cultura atávica parte de uma gênese única e uma filiação que funda – e se apropria de – um território. Ela "mata" tudo a sua volta, só é capaz de ver sob as lentes do mesmo, "uma comunidade que reafirma sua confiança em si mesma" (GLISSANT, 2005, p.94), fundada numa epopeia que a legitima e a pressupõe como origem de todas as coisas e lugar do sagrado e da divindade.

O pensamento do rizoma, próprio das culturas compósitas, impuras, barrocas, na palavra de Glissant, vai ao encontro de outras raízes, compreende a relação como constitutiva, pois nelas o mito fundador não funciona, senão através de um empréstimo. Nas culturas compósitas prevalece o resíduo, "um não-sistema de pensamento, que não seja nem dominador, nem sistemático, mas intuitivo, frágil e ambíguo" (GLISSANT, 2005, p.29).

O que resulta daí é "a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca" (GLISSANT, 2005, p.30) e uma crítica àquilo que o autor chama de "ciência do ser".

A ciência do ser é uma ciência vertical, progressiva, ela sustenta e dá legitimidade à defesa do território e da gênese, daí a relação indissociável na modernidade entre ciência e disciplinaridade, cabendo-se inclusive explorar o duplo sentido que a palavra disciplinar possui em português, tanto como campo autônomo e excludente quanto princípio moralizador.

A "poética da relação", para usar a expressão muito cara aos Campos, não é uma poética do neutro, mas do encontro, pressupõe uma ciência do "sendo": "a ciência que duvida, que reduz suas certezas e afirma que circulamos pesquisando na extensão, ou seja, que não nos movimentaremos mais na linearidade" (GLISSANT, 2005, p.90). O *sendo* se diferencia do ser porque, ao contrário deste, se dirige para o "caos-mundo", as convivências e os choques da totalidade-mundo contemporânea.

Se o tempo linear implica na valorização da ideia de origem sob a qual nasce toda forma de etnocentrismo, a totalidade-mundo tem no caos sua metáfora de base por viver numa multiplicidade de tempo imediato, sincrônico, aquilo que Jesús Martin-Barbero e Germán Rey, pensando nas culturas latino-americanas, chamaram de "não-contemporaneidade do simultâneo", de "resíduos não-integrados de outra economia" (2001, p.27).

O não contemporâneo pressupõe o encontro entre muitas formas de vida e de pensamento, inclusive, mas não, sobretudo, a de invasores coloniais e imperialistas. A totalidade-mundo das comunidades compósitas vive num tempo horizontal, constelar, inclusivo, para o qual toda "língua [é] crioula", sem origem e sem original:

> E o que é uma língua crioula? É uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros. É algo novo, de que tomamos consciência, mas algo que não podemos dizer tratar-se de uma operação original, porque quando estudamos as origens de toda e qualquer língua, inclusive a língua francesa, percebemos que quase toda língua nas suas origens é uma língua crioula (GLISSANT, 2005, p. 25-26).

Para não cairmos num vale-tudo dos contatos, cujo nivelamento e indiferenciação é a manutenção da ordem capitalística a que estamos submetidos e contra a qual em muitos aspectos lutamos, a diferença entre crioulização e mestiçagem de Glissant serve de antídoto, pois assume a imprevisibilidade do caos-mundo e de formas de encontro

aquém de toda estereotipia. Ela exige que as culturas em relação "se intervalorizem", sem degradação ou invisibilidade. Esse encontro, inserido na totalidade-mundo, não pode prever o que daí advirá nem estancar suas singuralidades.

A crioulização, para o autor, nasce do direito à opacidade ao passo que a mestiçagem é previsível, geralmente pensada pelos grupos dominantes. A mestiçagem hierarquiza os encontros ou diminui seus efeitos antissistêmicos, como a ideologia do branqueamento a que foram submetidas gerações e gerações de negros no Brasil. A mestiçagem tem sempre o pé na casa-grande, a crioulização não esquece o navio negreiro e a senzala.

Para dar conta da crioulização inerente ao caos-mundo e à poética da relação, Glissant pensa em uma nova dimensão para a literatura: 1) redefinindo sua relação com o lugar e com a comunidade ao relacioná-la com a totalidade mundo; e 2) fundando uma nova forma épica que não se confunde com epopeias fundacionistas.

A nova épica de que fala Glissant não quer fundar uma comunidade atávica, excludente e narcísica, que reafirma sua confiança em si mesma e só em si mesma. Ela possui uma fala multilíngue, seu imaginário, compósito e residual, precisará de todas as línguas do mundo para dar conta do que a constitui, a surpresa do *sendo*.

A nova épica, mefistofáustica, *deambólica*, de Haroldo-Glissant, constitui uma espiral para as línguas, e os humanos por vir. Ela é o futuro do passado num pretérito imperfeito e num amanhã potencialmente rico, tarefa-renúncia do tradutor num contexto multidinário.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A tarefa-renúncia do tradutor**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, 102 p.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1995, 271 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, 268 p.

CAMPOS, Augusto de. À margem da margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988 p.

CAMPOS, Haroldo de. A escritura mefistofélica. In: **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira.** São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. A tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995, v.1.

DUTTMANN, Alexander García. Tradição e destruição: a política da linguagem em Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORN, Peter. **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **Estratégia, poder-saber**: ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, 470 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 9-36.

GLISSANT, Édouard. Linguagem e tradução. In: **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora da UFJR, 2005.

GLISSANT, Édouard. Crioulização no Caribe e nas Américas. In: **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora da UFJR, 2005.

GLISSANT, Édouard. O caos-mundo: por uma estética da relação. In: **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora da UFJR, 2005.

KAMPFF LAGES, Suzana. **Walter Benjamin, tradução e melancolia** (2002) São Paulo: EDUSP, 2002, 258 p.

LAGES, Susana Kampff. Usurpação luciferina. In: **Walter Benjamin, tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jésus; REY, Germán. Experiência audio-visual e des-ordem cultural. In: **Os exercícios do ver.** São Paulo: Editora SENAC, 2001.

II

POTÊNCIA DOS POBRES

ZUMBI OR NOT ZUMBI
THAT IS THE QUESTION

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada[1].

é gregório de Mattos quem inicia em nossa literatura a festa da carnavalização antropofágica, na qual se sacrifica simbolicamente o colonizador e se pratica uma espécie de "parricídio inaugural"[2].

descida política, etno-bio-gráfica, técnica e cultural, aos rizomas do homem brasileiro como uma alegoria da resistência à hegemonia cultural do ocidente[3].

contra-colonização. o brasil é desde sempre pós-colonial. o bispo sardinha é a primeira proteína para a primeira dentição.

recusa de reduzirmo-nos a uma projeção de utopias europeias e mais recentemente norte-americanas: transmissão inexata de um

1 *O capoeira*, Oswald de Andrade.

2 HELENA, Lucia. *Por uma literatura antropofágica*. Fortaleza: UFC, 1983.

3 CHALMERS, Vera Maria. O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella. *Literatura e cultura no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2002.

conteúdo inessencial[4]. leitura crítica radical do projeto da modernidade ocidental e de sua visão linear e inexorável da história e do progresso técnico-científico.

a antropofagia é a salvação da origem pelos fluxos horizontais, de baixo, no quadro da imanência terrestre da temporalidade não sincrônica entre o global e o local. opera necessariamente por migração, tradução e contágio.

a globalização abre-se à multiplicidade dos mundos possíveis. sua temporalidade é aberta ao devir, mundo-braz: um devir-mundo do brasil que é ao mesmo tempo um devir-brasil do mundo. a mestiçagem brasileira se apresenta aqui como uma potência de diferenciação e, pois, de produção ilimitada de novos valores, constituição do tempo, produção de novo ser[5].

hetero Genesis: das visões do passado e do futuro, do paraíso à europeia ou estadunidense, aos devires e potências dos pobres.

tupy or not tupy that is the question

imagem obsedante, cheia de ressonâncias mágicas e sacrificiais, com o background de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturniana. a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e de sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico.[6]

---

4 BENJAMIN, Walter. *A tarefa-renúncia do tradutor*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, 102 p.

5 COCCO, Giuseppe. *MundoBraz*: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo. Rio de Janeiro: Record, 2009.

6 NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

recusa da salvação pelo futuro que nos projetaram as sociedades ocidentais e seu ocidentalismo. recusa de identidades homogeneizadas e passivas. dessacralização do inimigo sacro e do amigo cordial.

historicizar as dicotomias, as oposições e diferenças simples. realidades históricas descontínuas. semiotizar passagens intersticiais.

intermedialidade crono-tópica. não é um nem outro, mas o intervalor, a cada vez, contingencialmente, retraçando as fronteiras e problematizando singularidade e autonomia. as dicotomias como parte do problema.

:elaboração de ligações entre elementos instáveis da literatura e da vida. traduzibilidade do intraduzível. resistência biopolítica.

lima barreto: potência do pobre: singularidade exemplar da exploração a ser expressa.

orientupis orientupis ameriquítalos luso nipo caboclos orientupis orientupis iberibárbaros indo ciganagôs egipciganos tupinamboclos yorubárbaros carataís caribocarijós orientapuias mamemulatos tropicaburés chibarrosados mesticigenados oxigenados debaixo do sol.[7]

quinto espaço.

"discordância genérica", "justaposição inesperada", "esquizofragmentação", em oposição à histeria moderna e modernista. quinto espaço desdobrável, que representa o irrepresentável e o intraduzível.

7 Arnaldo Antunes e Chico Science, *Inclassificáveis*.

não subsumir as desconexões, os movimentos erráticos, à volatilidade dos mercados econômicos globais. não rejuntá-los aos espaços teleológicos do capital internacional contemporâneo e às suas mnemotécnicas.

devorar migrar traduzir. a antropofagia opera no interstício em que as línguas lambem sua traduzibilidade infinitiva na boca famélica, violenta, carinhosa e solidária, do migrante, aquele é/está na relação de alteridade.

gregório de mattos é o parricida inaugural. gregório é o migrante inaugural. gregório é o primeiro tradutor.

o escroto do gregório é o parricida inaugural. a salvação do original. nele se dissemina a potência traduzível da intraduzibilidade do original.

a antropofagia é um motivo que se repete na tradição literária e cultural brasileira, podendo ser definida como um topos em momentos históricos específicos a fim de dar conta das diversas faces da identidade brasileira[8].

"tupy or not tupy that is the question".

a cultura migrante do entre-lugar, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma "transmissão total do conteúdo", em direção a um encontro com o processo ambivalente

8 ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro*: o topos canibal na literatura brasileria. São Paulo: Annablume, 1999.

de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura.[9]

"potência do pobre". contra-identidade de mito e de museu.

"uma poética de reposicionamento e reinscrição": blasfemar: momento em que o assunto ou o conteúdo de uma tradição cultural está sendo dominado, ou alienado, no ato de tradução. blasfemar é a sobrevida do original.

tupy or not tupy: do drama metafísico individual do indivíduo individualizante ocidental ao devir-nós: processo de predação ontológica. salvação da origem e do original pelo devir-nós, negro, índio, mulher, de uma identidade incompleta, inconclusa e blasfematória.

singularizar a sinergia.

a minha maneira de amá-los é traduzi-los. ou degluti-los, segundo a lei antropofágica de oswald de andrade: só me interessa o que não é meu. tradução para mim é persona. quase heterônimo. entrar na pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. por isso nunca me propus traduzir tudo. só aquilo que sinto. ou que minto que sinto, como diria ainda uma vez, pessoa em sua persona.[10]

---

9 BHABHA...

10 CAMPOS, Augusto. *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

UMA VANGUARDA INTERCULTURAL

Tupy or not Tupy, that is the question
Oswald de Andrade

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?
"Inclassificáveis", Arnaldo Antunes

Queremos que se respeite a igualdade e ao mesmo tempo a diferença. Quando propomos resgatar a memória, lutamos contra a unidensionalidade do presente e do predeterminado, que interessa aos que dizem: esqueçam que somos os ladrões e criminosos de ontem, esqueçam que a promessa de ontem é a que estamos repetindo hoje e que ontem não a cumprimos. Sobre a utopia eu pergunto: que transformação social na história do mundo não foi utopia na véspera? Nenhuma.
Subcomandante Marcos

Se hoje é um truísmo que nenhum projeto cultural pode ser pensado sem o dado técnico, sem a referência ao estágio atual dos meios de transmissão e circulação de signo e de mercadoria, pensar relações interculturais implica pensar as dissimetrias econômicas e de poder

próprias de cada estágio sincrônico do capitalismo, o que implica dizer que o intercultural não é propriamente uma questão de cultura.

Em outras palavras, é de suma importância articular o debate sobre a cultura às relações sociais como um todo, em seus aspectos políticos, técnico-científicos, ecológicos, imaginários, das práticas cotidianas de vida, dos afetos..., incluindo as tensões próprias do choque entre os imperativos globais e as tradições locais e suas singularidades e produção de subjetividade.

O mercado global, aqui no sentido amplo de mercado não exclusivamente econômico, também político e cultural, que transforma o ocidente e a sociedade capitalista numa espécie de mito determinante, é um lugar de perigo, por sua violência bélica, ambiental, tecnológica e econômica, colocando a maior parte da população do "globo" num estado de extrema precariedade, "insegurança quanto à posição social, incerteza sobre o futuro da sobrevivência e a opressiva sensação de 'não segurar o presente' – gera uma incapacidade de fazer plano e de segui-los" (BAUMAN, 2003, p.42).

Creio só ser possível pensar o intercultural em horizontes que sejam políticos e *econômicos*, mais como eco que como economia, sem negligenciar nunca esta. Diria que o conceito mesmo de intercultural é necessariamente político na medida em que implica relações que são essencialmente contraditórias, inseridas em sociedades desiguais, cujas singularidades são irredutíveis a consenso.

O intercultural convém ao contato não só através do dinheiro e da economia, mas de afetos, de projetos de vida individuais e coletivos, de técnicas e de tecnologias, de modos de representação e de tradições diversas, significantes e assignificantes. Ele é necessariamente biopolítico.

Compreendo aqui o biopolítico na esteira da leitura heterodoxa que Antonio Negri fez de Michel Foucault: o biopolítico é a resistência ao biopoder, "a mais alta caracterização da modernização capitalista das relações sociais" (NEGRI, 2003, p.107), "quando o Estado expressa o comando sobre a vida por meio de suas tecnologias e de seus dispositivos de poder".

Pensar a interculturalidade, sob este aspecto, exige uma "análise crítica do comando feita do ponto de vista das experiências de subjetivação e de liberdade, isto é, de baixo". De baixo: dos modos de resistência que as vidas vividas interpõem ao poder dos poderosos.

Assim, é no cerne mesmo das tensões produzidas pela desigualdade técnica, cultural, econômica e social que devem nascer a inovação e a ruptura possível. É neste sentido que penso a validade e a pertinência da vanguarda, agora eivada de uma consciência e de um projeto que seja intercultural e intersemiótico.

Uma vanguarda intercultural só será possível se potencializar até o limite do possível a crítica ao capitalismo global a partir de um projeto de futuro; ela nem pode ser aleatória nem simplesmente "pluralista" ou "multicultural", já que os "pluralistas multiculturais" geralmente radicalizam a diferença para deixar intocada sua própria indiferença.

Uma vanguarda intercultural deve estar articulada a uma utopia capaz de gerir um projeto efetivo de relações sócio-históricas verdadeiramente democráticas, tanto num plano internacional quanto local. Ela é ainda mais pertinente na América Latina, e em particular no Brasil, por ser a Ibero-América formada de sociedades "mestiças", em que formas distintas de etnicidades têm que negociar seus exercícios, ainda que frágeis, de cidadania, raramente harmoniosa, quase sempre tensa e, por vezes, desesperada.

De outra parte, o neocolonialismo, as políticas culturais de massa, o tratamento desigual que entidades como ONU e OMC dão às nações, exigem uma profunda discussão crítica sobre as propriedades e as funções do capitalismo global, bem como de seus dispositivos técnicos em sua relação às especificidades locais, as subjetividades coletivas "não globais", que ainda estão em plena força e vigor.

A vanguarda, enquanto atitude de pesquisa constante não estética, mas histórica em toda amplitude, ressurge como atitude capaz de pôr a nu as pseudo-democratizações, tão em voga no discurso contemporâneo apologético da "nova ordem mundial", e desconstruir os preconceitos e a anulação do outro trazidas pela uniformização cultural do pós-modernismo.

Como disse Noé Jitrik, "A vanguarda possui um forte caráter político na medida em que faz entrar em crise não só sistema semiológico particular, mas arraigadas convicções acerca dos modos de produção do sistema ou do sistema como um todo" (1995, p.70).

O chamado "pós-modernismo", e sua pluralidade multicultural, deve ser tratado, para parafrasear Jitrik, como um problema semiológico, no sentido restrito de que se trata de uma ilusão de ótica que confunde continuamente o discurso do respeito à diferença, com a prática, ou melhor, com a ausência efetiva desta prática na vida cotidiana.

O "pós-modernismo" tende a não discernir, ou a não querer fazê-lo, a retórica hegemônica do atual estágio do capitalismo, aliado à tecnologia e a um conceito abstrato de democracia, e suas realizações efetivas. No dizer de Jonathan Friedman, os pós-modernos são "modernistas sem modernismo", para eles importa mais o potencial da retórica; se a realidade está longe da descrição é um problema menor.

Se o neocolonialismo, sobretudo o estadunidense, está na ordem do dia (ou na ordem da luz sombria e mortífera da CNN, para quem vê *de fora*), as memórias locais também se apropriam dos circuitos de dominação e os devolvem como consciência de si, como contra-ataque intercultural e político.

O projeto de consciência crítica de si e do outro (ou do si como outro), tornado intencional e projetivo por Oswald de Andrade para o caso brasileiro, toma nova dimensão ao repropor a vanguarda como ação crítico-criativa no presente.

A antropofagia, que Lúcia Helena (1983) sugeriu ser um *ethos* da cultura brasileira ao longo de seu processo histórico, mantém uma pertinência crítica e um vetor de atualidade que a torna talvez mais pertinente hoje que há 80 anos, quando da publicação do manifesto de Oswald de Andrade. Agora, a antropofagia aprofunda sua natureza latino-americana – a antropofagia é em certo sentido *ethos* de sociedades inter-étnicas –, seu projeto de diversidade em relação e diálogo, sem descurar da faculdade crítica demolidora da *lógica cultural do capitalismo tardio*. É com ela que podemos perceber as muitas potências dos pobres.

Intercultural é intersemiótico

É um truísmo que toda cultura é plural ou multicultural. A língua, a religião, os códigos de conduta, as relações cotidianas são compostas de tradições que vêm de tempos e lugares múltiplos. Todo signo, cultura é semiose, possui uma série de sincronizações e sincretismos que torna impossível qualquer origem pura: o cultural é multi em sua unidade, o diverso é constitutivo do uno. Contudo, é no estágio atual do capitalismo que a questão do multi e do intercultural tem assumido ares de problema e de saída política. Mesmo o imaginário pós-moderno dando imediata conotação positiva a termos como diferença, diversidade, pluralidade, na prática as ações do chamado "homem pós-moderno" estão longe do reconhecimento da alteridade.

É sempre possível imaginar que a onda pasticheira que tomou conta dos pós-modernismos é uma forma de dialogia cultural democrática ou em via de democratização. Mas é preciso ir além da superfície, ou da marca visível do discurso do outro, e perceber que o exercício da diversidade cultural plena não é um fato próprio ou exclusivamente cultural, pois só é possível num contexto de democratizações maiores que devem ser também econômicas, políticas e tecnológicas.

Como afirma Claude Corbo (1997, p.71):

> As culturas existem em um espaço político e carregam, com uma intensidade e força variável, a potência econômica, tecnológica, militar e política das nações. Uma nação hegemônica afirma sua hegemonia no plano econômico, tecnológico, político e cultural. A história dos imperialismos é também uma história de dominação cultural de umas nações sobre outras.

Por outro lado, o discurso da diferença não se traduz em efetiva relação com a opacidade da diferença, individual, cotidiana e social, pode ser também um dissimulado modo de manter certa indiferença que não questiona a estrutura profunda da sociedade em sua

configuração atual. A diferença só tem relevância quando caminha em direção à justiça social, não da autorrealização pessoal.

Os ensaios de Néstor Garcia Canclini, *Teorias da interculturalidade e fracassos políticos* e *Diferentes, desiguais e desconectados*, e *O caos-mundo: por uma estética da relação*, de Édouard Glissant, são importantes por se aproximarem de uma teoria das relações interculturais com um claro viés político.

Para Canclini, a interculturalidade "remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas" (2009, p.17). Ele a diferencia do *multiculturalismo*, que consiste na "justaposição de etnias ou grupos em uma cidade nação". O multi aceita o heterogêneo, tolera-o, inclusive com certa indiferença. O inter implica diferença relacional e a consciência de relações sociais complexas, cujos parâmetros de diálogo não são exclusivamente e/ou, sobretudo, culturais.

O autor elenca 3 teorias da interculturalidade, anglo-saxã, europeia e latino-americana, "na sua maioria restritas às dinâmicas interpessoais ou condicionadas pelos objetivos pragmáticos e pedagógicos da integração de minorias, a processos de mediação tecnológica e de escala transnacional" (2009, p.24):

1. Anglo-saxã: *comunicação intercultural* baseada em relações interpessoais dentro de uma mesma comunidade/sociedade e, posteriormente, entre culturas diferentes facilitadas pelos meios de comunicação de massa (2009, p. 23);
2. Europeia: de certo modo associada ao passado internacional-colonialista das grandes nações europeias, uma "orientação educativa que formula os problemas da interculturalidade como adaptação à língua e à cultura hegemônica" (2009, p. 24);
3. Latino-americana: na qual predomina a noção de "interculturalidade como pressupondo relações interétnicas" (2009, p. 24).

O autor defende a necessidade de "formular modos de interculturalidade em chave negativa", que a tenha como um problema a ser construído na pesquisa interdisciplinar e que não caia na armadilha dos paternalismos apressados e hipócritas:

> Formular os modos da interculturalidade em chave negativa é adotar o que sempre foi a perspectiva do pensamento crítico: o lugar da carência. Mas colocar-se na posição dos despossuídos (de integração, de recursos ou de conexões) ainda não é saber quem somos. Imaginar que se podia prescindir deste problema foi, ao longo do século XX, o ponto cego de muitos campesistas, proletaristas, etnicistas ou indianistas, de feministas que suprimiam a questão da alteridade, de subalternistas e quase todos aqueles que acreditavam resolver o enigma da identidade afirmando com fervor o lugar da diferença e da desigualdade. Ao ficar deste lado do precipício, quase sempre se deixa que outros – deste lado e daquele – construam as pontes. As teorias comunicacionais nos lembram que a conexão e a desconexão com os outros são parte de nossa constituição como sujeitos individuais e coletivos. Portanto, o espaço *inter* é decisivo (2009, p.31).

O problema da nação é de suma importância para o debate intercultural. Tendo como princípio unificante identidades etnolinguísticas, as nações abstratizam as diferenças e as neutralizam, deixando intactas inclusive as desigualdades de toda ordem. O povo é o núcleo ideológico organizador de uma suposta unidade, capaz de tornar não pertinente toda luta que aponte seu reducionismo e que há, aqui, diferenças irredutíveis.

O intercultural consiste no diálogo entre os modos de vida das multidões produzindo num espaço comum, mas que não é, *a priori*, comunitário, portanto não redutível ao conceito idealizante de povo.

Isso explica em parte porque os nacionalismos sempre retornam em momentos de lutas democratizantes pela divisão equitativa dos capitais e pelo direito à diferença. Portanto, os fluxos e as mobilidades, tão elogiados pelo discurso do pós-modernismo, não atenuam os rasgos nacionalistas que estão tanto nos Estados Unidos quanto na Síria, seu contraexemplo.

Édouard Glissant, em sua tese do *Caos-mundo*, propõe começarmos pela recusa da temporalidade linear e unidimensional do ocidente: "Chamo de caos-mundo o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea" (2005, p.98).

Glissant parte do pressuposto de que a densidade dos entrelaçamentos no mundo contemporâneo exige de nós nos libertamos do tempo homogêneo e vazio que o ocidente nos impôs nos vários estágios do capitalismo e que corre à revelia dos homens, tirando de nós a faculdade de vivermos as diversas temporalidades sincrônicas que se constelam no presente e que são inerentes a cada outro do encontro, este outro que não traz para o diálogo apenas abstratamente sua cultura, mas seu modo de viver o presente, de lidar com seus mortos e com suas tradições vivas, seus projetos para o amanhã.

Para ele, a poética da relação é a poética do "Todo-o-mundo" e não se confunde com o cosmopolitismo, "transformação negativa da relação" (2005, p. 105), internacionalização que é a expansão hegemônica de um mesmo. Nas palavras do autor, "um povo assimilado por um outro não participa da relação mundial. Para que participe dessa relação é preciso que oponha uma resistência a esse processo de assimilação que o outro povo tenta impor-lhe" (2005, p. 116).

A diferença que Canclini estabelece entre multiculturalismo e interculturalidade se aproxima da diferença que Glissant faz entre mestiçagem e crioulização. Esta é sensível às "condições iniciais", tais condições impõem uma imprevisibilidade ao encontro, pois estão carregadas de histórias outras que, de saída, estão além das identidades fechadas a priori. Nos processos de crioulização, o outro não pode ser reduzido à minha gramática.

A mestiçagem reduz o outro à língua do um, formando ambos dois blocos compactos, que se misturam sem que dessa mistura possa nascer algo realmente diverso ou que se preserve o que não pode ser reduzido a este contato puro e simples, pois a relação entre ambos é necessariamente hierárquica, há sempre a tendência à supremacia dos valores do um sobre o outro.

A poética do caos, portanto, pressupõe aberturas e ressignificações em várias direções:

> O que chamo de poéticas do caos não pode ser pensado em termos de finitudes formais, ou seja, através de uma conferência escrita, radical, sem possibilidades de repetições ou de contradições. Essas poéticas do caos também não podem ser pensadas em termos de finitudes reais, ou seja, como um todo que não suporia acréscimos, retiradas, ou mesmo remorsos, ou renegações (GLISSANT, 2005, p. 97).

Canclini discorre sobre uma nuance importante entre a *multiculturalidade* e o *multiculturalismo*. Sendo “a abundância de opções simbólicas”, a multiculturalidade é enriquecedora, o *multiculturalismo*, que “prescreve cotas como exaltação indiferenciada das realizações e misérias daqueles que compartilham a mesma etnia ou mesmo gênero, entrincheira-se no local sem problematizar sua inserção em unidades sociais de ampla escala”, por isso tende a ser empobrecedor. (2009, p.27). No multiculturalismo, a “multiculturalidade não desaparece, mas é administrada seletivamente segundo a lógica da transnacionalização econômica” (2005, p.28). Se foi importante para tornar visíveis as diferenças e as desigualdades, invisibilizou “os problemas de interlocução e convivência” (2009, p.26).

Para dar conta do heterogêneo do que Glissant chama de *Caosmundo*, Canclini sugere a necessidade de superarmos os pressupostos

disciplinares estanques e dialogarmos com as investigações daqueles que redefinem a noção de cultura:

> Não mais como entidade ou pacote de características que diferenciam uma sociedade de outra. Deve-se conceber o "*cultural* como sistemas de relações de sentido que identifica 'diferenças, contrastes e comparações' (Appadurai), 'veículo ou meio pelo qual a relação entre os grupos é levada a cabo' (Jameson) (CANCLINI, 2009, p.24).

Em um sentido positivo, o multicultural se aproxima da definição dada por Stuart Hall por se distinguir do Estado-Nação moderno constitucional liberal, do ocidente, que "se afirma sobre o pressuposto (geralmente tácito) da homogeneidade cultural organizado em torno de valores universais, seculares e individualistas liberais" (2003, p.52).

Mas, tomando por fase a fecunda diferença com o inter sugerida por Canclini, o multicultural pode também, e na maioria das vezes o é, conservador "ao insistir na assimilação da diferença às tradições e costumes da maioria". Por si mesmo não propõe a transformação social como princípio norteador. Por sua própria natureza justapositiva, de configuração desigual e dispersiva, o multiculturalismo tende muitas vezes à incorporação anulante do outro e de sua singularidade; estrutura-se como um mosaico composto de "culturas individuais" que mantém relações assimétricas, em virtude mesmo de se situarem em lugares diferentes na distribuição material da cultura e do valor social, sem que consigam, a partir de sua multiplicidade ou de sua multiplicação, criar uma outra lógica da distribuição que não permita as hierarquizações excludentes.

A divisão desigual dos bens econômicos, técnicos e políticos torna o multicultural um espaço ambíguo que precisa ser estimulado a interações convergentes, que entendam, principalmente, a interpenetração entre as culturas como abertura à opacidade do outro, bem como à sua historicidade constitutiva, capaz de colocar em movimento

as paralisias rígidas das ilhas culturais fragmentadas e seus desiguais substratos de poder.

> O "multiculturalismo" é a resposta mais comum dada em nossos dias pelas classes ilustradas e formadoras de opinião para a incerteza do mundo sobre os tipos de valores que merecem ser apreciados e cultivados, e sobre as direções que devem ser seguidas com férrea determinação. As classes ilustradas de nosso tempo não têm nada a dizer sobre a forma preferida da condição humana. É por essa razão que buscam refúgio no multiculturalismo, essa "ideologia do fim da ideologia" (BAUMAN, 2003, p. 111-112, grifo nosso).

Intercultural é o movimento intencional e intensivo de interação dinâmica, aquilo que pode transformar o entulho do multi em uma força processual transformativa. Como diz Gisele Legault,

> É interpenetração entre as culturas, sem apagar a identidade específica delas. A prática intercultural é mais que uma informação sobre outras culturas, ela implica o desenvolvimento de atitudes positivas em respeito aos outros e à diversidade, e ela inclui finalmente a mudança cultural contínua sobre uma base igualitária (2000, p. 47).

Glissant vê no exercício da poesia "a única forma que temos de nos inserir na imprevisibilidade da relação mundial" (2005, p.107). Ele propõe uma oralização da literatura através da qual se possa alcançar em profundidade uma visão profética do passado e nos livre dos modelos deterministas sistêmicos.

Para nós que nos acostumamos à leitura cada vez mais crítica da poesia, sobretudo dos idealismos que a maior parte das teorias da poesia veiculam, a tese de Glissant não deixa de ser um tanto anacrônica e em muitos aspectos idealista, para tanto basta um rápido lance de

olhos sobre a relação que os poetas da modernidade tiveram com a formação do Estado-Nação moderno para se perceber que a poesia não é por si uma alternativa, como tudo, ela também pode servir a dois senhores. Devemos ficar alerta para não cairmos numa estetização da resistência, via "relações poéticas".

Mas a provocação de Glissant não deixa de ser positiva ao chamar atenção para esta característica própria da poesia que consiste em privilegiar vínculos "analógicos", para usar o termo de Daniel Bougnoux; que consiste em estabelecer uma outra semiose, que recusa a tendência racionalizante e generalista, "civilizatória". Ela faculta relações fáticas, cujos contatos valorizam as dimensões imediatas do conviver na totalidade-mundo.

Em termos semióticos, é através da voz e das características gerais da oralização que a proximidade dos interlocutores, o *ethos* dos agentes envolvidos na relação, é mais diretamente enunciado, pois através delas, das semioses sonoras, fala-se com as mãos, com os olhos, com as "posturas' e "pantomimas", com os hábitos e os hálitos, fundamentais para que possamos fazer as linkagens do *inter*.

Sob este aspecto, o intercultural surge como o elemento conjuntivo, ideogrâmico, pode ser dito que, ao constelar um ou mais, estabelece uma nova relação entre eles, contra as essências em si mesmas; ao princípio analítico e isolante, é contraposto o princípio ideogrâmico da interação dinâmica.

O princípio ideogrâmico desmonta o essencialismo fonético judaico-cristão e o compõe com uma textualidade espacializante, "ecológica", que subentende como inalienável uma relação outra com o meio-ambiente, meio ambiente do signo-cultura (o dado técnico e formal) e meio-ambiente social em sua totalidade.

O ideograma sugere um outro ângulo de visão e de *sintaxe sócio-histórica*, implica uma relação não exclusivamente auditiva-visual, mas táctil, olfativa e gustativa. A vanguarda intercultural aliada ao princípio ideogrâmico deve trazer de volta os sentidos soterrados das atividades cotidianas em sua relação com as atividades e utopias de longo prazo, utopias que não se permitem esquecer um só momento

do seu presente imediato, enquanto estágio do atual indispensável para o depois.

Assim, intercultural não é forma, é força, energia e ritmo. O multi pode preservar as identidades em seus casulos e suas pseudo-tradições imemoriais e irrefutáveis, além de na prática ser um território propício à *proliferação subalterna da diferença*; só o intercultural é efetivamente um movimento, a busca projetada da *Outridade*, de que fala Octávio Paz:

> Ser um mesmo é condenar-se à mutilação pois o homem é apetite perpétuo de ser outro. A idolatria do eu conduz à idolatria da propriedade; o verdadeiro Deus da sociedade cristã ocidental chama-se domínio sobre os outros. Concebe o mundo e os homens como minhas propriedades, minhas coisas. Fechou-se todo contato com esses vastos territórios da realidade que se recusam à medida e à quantidade, com tudo aquilo que é qualidade pura, irredutível a gênero e espécie: a própria substância da vida (1996. p.108).

Numa perspectiva intersemiótica, o que diz Valentin Voloshinov sobre as hierarquias discursivas ilustra a diferença entre o multicultural e o intercultural que está sendo proposta aqui: "quanto mais forte for o sentimento de eminência hierárquica na enunciação de outrem, mais claramente definidas serão as fronteiras, e menos acessível será ela à penetração por tendências exteriores de réplica e comentário" (1995, p.153).

Ou seja, quanto mais forte "o sentimento de eminência hierárquica" mais se estará próximo do multicultural. A vanguarda intercultural é o lugar da "réplica" e do "comentário" bakhtiniano, ela é sempre e a cada vez heteroglóssica.

No *Tupy or not Tupy...* do manifesto antropófago de Oswald de Andrade, da problemática ontológica do essencialismo ocidental, passa-se a uma dimensão étnica, ou melhor, o contato entre elas preserva

o contágio: o um é submetido à devoração sacrificial, num processo de *sobressalto étnico* de muitas dimensões para além de toda etnicidade redutora. Nas palavras de Benedito Nunes:

> [A antropofagia] é um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protéico; metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia (NUNES, 1990, p.15).

Ou

> Atitude devorativa pela qual o selvagem, graças ao ritual canibalístico, incorporava, num ato de extrema vingança, a alteridade inacessível dos seus deuses, fincando-os na terra, e com eles estabelecendo a convivência familiar que Oswald imaginava tivessem tido os tupis com Guaracy e Jacy (NUNES, 1990, p. 22).

Nesse sentido, o caráter intercultural da vanguarda antropofágica é uma poética da montagem, *a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração* (AUMONT, 1995, p.54). A vanguarda intercultural troca "ordem" por espaçamento, é a organização de planos em certas condições de espaçamento e duração.

Na vanguarda intercultural, a delimitação, o território e a propriedade cedem lugar à ritmia ininterrupta das relações, da migrância antropofágica. Princípio ideogrâmico e de montagem é problematização das fronteiras que "não passam do vestígio apagado do ato de

autoridade que consiste em circunscrever o território" (BOURDIEU, 2000, p.114).

A referência ao cinema chama a atenção para o fato de a vanguarda intercultural ser intersemiose crítica, em que diferentes configurações, diferentes dispositivos e diferentes agentes permeiam suas vivências.

No plano da literatura e das artes, o método da montagem ideogrâmica questiona as rígidas demarcações das formas artísticas e para-artísticas, do popular, do massivo e do erudito; dá lugar a objetos que negociam os lugares e as configurações, as trocas sempre deixam vestígios e inventam um corpo em processo contínuo de diversificação estrutural e de potencial ruptura com o modelo mimético.

O intercultural, enquanto intersemiose, é tradução contra a redundância e a favor de um objeto em franca atividade e interação com seus pares. Tradução que não restitui um passado situado lá atrás, cujo único lugar na vida prática é o do museu; restitui sim um passado vivo capaz de gerir ou potencializar um futuro a curto prazo.

Prática cotidiana, lugar da diversidade em diálogo, onde lógica das relações reposiciona a lógica da identidade, só é possível onde não imperam profundas desigualdades sociais, ou seja, exige condições mínimas, tanto no plano do indivíduo quanto no da sociedade, para o seu efetivo exercício. A busca para já da utopia da democratização efetiva repõe na ordem do dia a necessidade da vanguarda.

Vanguarda e democracia

Embora a crítica cultural pós-moderna tenha escolhido como uma de suas principais estratégias de autoafirmação a morte da vanguarda como um de seus temas prediletos, o discurso do fim das vanguardas enquanto atitude de pesquisa constante significa o fim dos possíveis e a aceitação da história como fatalidade.

É em defesa de um multiculturalismo incapaz de quebrar ou de questionar a hegemonia do mercado global, principalmente a partir

de uma apologia cega dos meios eletrônicos de transmissão semiótica e mercadológica (hoje tem sido cada vez mais difícil separar o signo da mercadoria), que muitos teorizadores do pós-modernismo têm sugerido o fim da vanguarda.

Objetivam reduzi-la a uma atitude totalitária e/ou a uma proposta exclusivamente estética, cuja única razão de ser seria o questionamento da arte tradicional, o que já teria ocorrido durante todo o século XX e teria tornado a vanguarda obsoleta e inofensiva.

Se parece claro que o fim da vanguarda, sinônimo de pesquisa constante, não se aplica à ciência, por exemplo, que não poderá jamais se reduzir ao que foi ou ao que é, aplica-se menos às questões cruciais de nosso tempo. A vanguarda ressurge aqui como impulsionadora do diálogo intercultural, crítica da hegemonia globalizante e da justaposição subalterna da diferença implícita na variedade multicultural. Se, como já foi dito antes, só pode haver diálogo intercultural efetivo se passar por uma crítica da subalternização do outro pelo um, a vanguarda é por excelência o lugar da crítica de tal hegemonia.

A vanguarda é, direta ou indiretamente, atitude de caráter político, cujo objeto não é esta ou aquela forma artística, mas a relação mesma entre a arte e a sociedade como um todo, entre a arte e as vidas. Nunca uma vanguarda questiona o exclusivamente artístico, seu questionamento sempre ultrapassa o elemento estético para levantar questões de ordem política, econômica e cultural, social em toda amplitude. Como disse François Albera a respeito de Eisenstein, "os critérios são menos estéticos, intra-artísticos, do que sociais, já que a arte atribui a si mesma uma tarefa de peso, a de organizar a vida, e não de decorá-la" (2002, p. 169).

Quem diz da morte das vanguardas a toma pelos seus acessórios. Os seus fundamentos: a crítica à cultura burguesa e ao capitalismo, às imposições políticas, aos colonialismos, à uniformização do gosto, são hoje ainda mais pertinentes do que há cem anos. É por isso que a vanguarda se torna decisiva para criar uma eficaz dinâmica intercultural, já que é nela, e talvez só com ela, que a atitude de pesquisa e de

crítica do capitalismo pode provocar o respeito efetivo à diferença e à alteridade, princípio primeiro do diálogo intercultural.

Como disse Eduardo Subirats,

> Parece necessário sublinhar que de forma nenhuma é aceitável uma interpretação das vanguardas nos termos de um discurso heróico e íntegro de ontem e que, com o desenvolvimento da sociedade capitalista tardia, tenham perdido progressivamente a força de suas esperanças, de suas utopias e a capacidade de confrontação polêmica da realidade. As esperanças éticas, sociais ou estéticas, que um dia formularam as vanguardas, do "construtivismo" da revolução russa ao "canibalismo" da modernidade brasileira, constituem um legado importante ao qual teremos que recorrer uma vez ou outra para poder reformular um novo projeto civilizatório a partir delas (1993. p. 21).

Hoje, a vanguarda há de se aliar a uma ética contemporânea que possibilite enquanto tal rever os excessos e os impasses das vanguardas históricas, além de estabelecer a crítica feroz da uniformização global. Constelar, aos seus vetores de projeto futuro, o ressurgimento das memórias e das subjetividades coletivas locais, o direito à diferença e à diversidade cultural, colocando sob suspeita todas as formas de totalitarismo cultural, político e tecnológico, sem abdicar, contudo, das conquistas da técnica e da ciência moderna e contemporânea.

Para não enrijecer e não perder a rítmica dialógica das culturas e das sociedades, pensar a vanguarda deve ter um pouco daquilo que Julia Kristeva disse da semiótica, ser, a cada vez, "uma reavaliação de seu objeto e/ou de seus modelos, uma crítica destes modelos e de si mesma (enquanto sistema de verdades constantes)" (KRISTEVA, 2003, p.30).

As vanguardas são frutos de um compromisso ético com as formas do ontem e do hoje em ruínas, sem "nostalgia nostálgica", sem

se esquecer das forças imperativas do presente e dos projetos de sociedade futura. A defesa da vanguarda hoje precisa repropor sua natureza utópica e transformá-la em heterotopia intersemiótica e intercultural.

Um princípio "didático" fundamental consiste em desvincular tanto quanto possível a utopia da vanguarda das velhas utopias autoritárias, muitas das quais ainda em plena atividade hoje (uma delas é a utopia burguesa do progresso), com as quais várias vanguardas mantiveram relações, e aproximá-la definitivamente da ética, a partir da instigante diferença feita por Luis Villoro entre utopia e ética política:

> A ética [política] rompe com a situação existente; não se conforma com ela e propõe, assim como a utopia, uma série de fins e valores que não se realizam na sociedade atual. Nesse sentido a ética tende a ruptura. Mas, diferentemente da utopia, a ética política tem de ser concreta, isto quer dizer que deve se adaptar, a cada momento, às relações de meios e fins que há em cada situação particular para realizar as ações políticas (2002, p. 192).

A ética política aponta para uma utopia do agora, de busca imediata de realização do projeto desde já, sem tempo de maturação senão a ação seletiva, de projeção inventiva no presente. Sendo projetiva e seletiva, torna-se imperativa em momentos de perigo. Será preciso resgatar a esperança incrustada na própria ordem capitalista como potencial bloqueado.

A vanguarda intercultural deve ainda ser capaz de questionar a concentração da produção e da riqueza nas mãos de poucos e problematizar o novo determinismo tecnológico que pulula no discurso pós-moderno. O intercultural, aquilo que põe em relação interativa a diversidade cultural, precisa ter clara consciência de que a diversidade é não raro diversidade técnica, e que nenhuma técnica em particular, seja a atual tecnologia ou não, pode ser eleita como portadora do sentido último daquilo que almeja o homem contemporâneo.

Os novos jesuítas, que acreditam na tecnologia contemporânea como uma espécie de novo messias, sempre carregam consigo os pressupostos de um evolucionismo perverso. O intercultural, aliado à consciência crítica problematizante própria da vanguarda, ao saber que a diferença técnica está na raiz mesma da diversidade cultural e que a tecnologia é um componente determinante da hegemonia política e econômica, já é por si a crítica da uniformização cultural implicada pela globalização econômica.

Contra a retórica celebratória do determinismo tecnológico, que em última análise apenas reforça a insularidade das pessoas e a vacuidade dos projetos sem um eficaz enfrentamento da realidade, a vanguarda intercultural se insurgirá em certo sentido retomando aquela conhecida relação entre cultura e tecnologia teorizada por Walter Benjamin a partir da dialética civilização e barbárie:

> Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu (1994, p. 226).

Agora, o anjo da história, mesmo impelido pelo vento da tecnologia e do mercado global, já não mais dá as costas às ruínas, carrega-as consigo, e as interconecta, enquanto diferença irredutível de tempo e lugar, ao vento presente que o impele para o futuro, a fim de demonstrar a irredutível riqueza dos pobres de todas as classes e lugares do caos-mundo e seu questionamento constante de toda opressão e anulação do outro.

REFERÊNCIAS

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 371 p.

AUMONT, Jacques et al. A montagem. **A estética do filme**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995, p.53-88.

BAUMAN, Zygmut. Da igualdade ao multiculturalismo & Muitas culturas, uma humanidade. In: **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.82-99; 112-128.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: **O poder simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 107-132.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia, técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-233.

CANCLINI, Nestor-García. Teorias da interculturalidade e fracassos políticos. In: **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 15-33.

CANCLINI, Nestor-García. Diferentes, desiguais e desconectados. In: **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009, p. 55-69.

CORBO, Claude. Conditions politiques et conditions culturelles du dialogue interculturel. In: LABSADE, Françoise Tétu. **Littérature et dialogue interculturel**. Québec: PUL, 1997, p. 69-78.

GLISSANT, Édouard. O caos-mundo: por uma estética da relação. In: **Introdução à uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 97-127.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 51-100.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983, 151 p.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Campinas: UNICAMP, 1995, p. 57-74.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 196 p.

LEGAULT, Gisele. **L'intervention interculturelle**. Boucherville: Gaetan Morin Editeur, 2000, 364 p.

NEGRI, Antonio. **5 lições sobre Império**. Porto Alegre: DP&A, 2005.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990, p. 05-40.

PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 95-123.

SUBIRATS, Eduardo. **Vanguarda, mídia, metrópoles**. São Paulo: Studio Nobel, 1993, 88 p.

VILLORO, Luis. É necessário romper com a utopia que busca realizar o mundo ideal. ARELLANO, Alejandro B. & OLIVEIRA, Ariovaldo U.. **Chiapas**: construindo a esperança. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 192-196.

VOLOSHINOV, Valentin. O discurso de outrem. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 144-154.

LITERATURA DE MULTIDÃO COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA DA NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Não deixa de ser uma ironia que exatamente quando o discurso do pós-modernismo decretou o fim das narrativas, grandes e pequenas, elas continuem em toda parte, inclusive na literatura, seu gênero discursivo de maior legitimidade e, sob muitos aspectos, seu maior opositor.

Na literatura brasileira contemporânea, desde o início dos anos 90 do século passado, proliferam narrativas. Isto atesta que na produtividade dos sistemas da cultura e de suas relações, as coisas não se resolvem nem por decreto nem pela pura e simples consciência de seu viés ideológico e de sua limitação semiótica.

Chamo-as literatura de multidão porque têm em comum serem narrativas que multiplicam o número de personagens na trama semiotizando uma "quantidade infinita de encontros", de ações que potencializam contatos.

Pressupõem ou tornam inelutáveis horizontes dialógicos e contraditórios ao multiplicarem o número de personagens na trama e os seus percursos pela cidade; os gêneros, as formas, os formatos; o *locus* e o interlocutor.

Parto da hipótese de que nestas narrativas são encenadas as formas do viver cotidiano no Brasil do "pós", o que faz delas tanto um

sintoma quanto uma utopia deste mesmo Brasil, no sentido jamesoneano de que todo produto da cultura é ao mesmo tempo ideológico e utópico.

São narrativas de muitos, em estado de copertencimento. Os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos, literários.

Mas não deixam de estar atados aos lugares e às suas demarcações na ordem urbana e social. A "partilha" desigual dos espaços da cidade funciona como uma espécie de memória do presente, memória de curto prazo? Que, de acordo com a situação, reforça, reconfigura, reinventa identidades e pertencimentos estratégicos.

A multidão e seus muitos

Para Paulo Virno (VIRNO, 2013, p.13), a semiose própria da multidão é o "lugar-comum", ao qual recorrem os muitos. O lugar comum é a forma própria do trabalho imaterial nas sociedades contemporâneas. O comum é o fundamento da partilha e o que o define é a cooperação, é o comum que torna a multidão cooperante, ele vincula, torna exterior e coletiva a vida, com suas muitas singularidades e produção de subjetividade.

Os vínculos não estruturam um movimento centrípeto e homogeneizador. A multidão que produz o comum é também centrífuga, daí ser a localidade, sobretudo o espaço da cidade, tão importante e tão problemática em virtude dos deslocamentos serem ininterruptos.

É a presença ou a prevalência do comum como vinculante nestas narrativas que levanta um grande problema para a tradição literária moderna.

Para dar conta dessas narrativas, parto de uma crítica da crítica que as tem como foco, propensa ao que considero 2 equívocos: 1) peso excessivo dado à supremacia do realismo e da violência articulados à

influência da cultura de massa e 2) esgotamento do sentido das obras nas ações dos protagonistas e nos modos de contar dos narradores.

Problemáticas, literariamente, a se tomar a régua da teoria e da crítica literárias, quero nelas propor uma abordagem diferente de seu persistente realismo, dando especial importância à produtividade dos personagens secundários, que são a força centrípeta da multidão e centrífuga do protagonismo.

Minha abordagem e meus caminhos são transversais. Proponho uma espécie de atravessamento do olhar da crítica sobre estas obras na medida em que tento observar a partir de outro foco os personagens secundários e seus modos de vida, sua relação com a linguagem, com os movimentos de sentido do narrador e do personagem principal, sua tendência a ser o "subalterno da subalternidade", tratados como "bichos-soltos", "bandidos", "paraíbas", "negona gostosa".

Personagens que quase não falam e são enquadrados por um ponto de vista muito particular do narrador, geralmente associados ao crime, à gratuidade das ações, certa crueldade, às vezes deficiência mental e estigmatização pela cor ou pela origem geográfica.

Foi no conceito de *communitas* (2003) de Roberto Esposito que encontrei a formulação teórica, antropológica e filosófica, da primeiridade dos segundos, para fazer um trocadilho peirceano. Esposito propõe ser a comunidade um débito, no sentido de que devo a um outro o reconhecimento de minha própria subjetividade, é este outro que exterioriza minha subjetividade e interrompe a minha clausula. Em todos os aspectos, ele me precede.

> La comunidade no puede pensarse como um cuerpo, una corporación, una fusión de indivíduos que dé como resultado um individuo más grande. La comunidade no es um modo de ser. No es su proliferación o multiplicación. Pero si su exposición a lo que interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior, um vértigo, una síncopa, um espasmo em la continuidade del sujeto (ESPOSITO, 2003, p. 32).

Procuro a potência desta multidão proliferante de segundos que "interrumpe su clausura" e que não encontro na instigante crítica contemporânea que tem a literatura brasileira como objeto de análise.

Contudo, esta crítica me ajuda bastante. De certo modo é dela que parto, sobretudo a respeito de um ponto importante: a articulação entre um certo "retorno do real", para falar com Hal Foster, e a violência urbana tratada com requintes de crueldade sob uma roupagem neonaturalista.

Recuso, porém, as abordagens que privilegiam quase que exclusivamente o estudo da violência e do realismo, sempre centrando o foco no narrador ou no personagem principal. Por isso, embora as reconheça como uma demonstração do alto nível de pertinência e de urgência bem como da riqueza dos debates na área, considero-as insuficientes.

O foco na superfície da violência nos impede de ver os outros horizontes de produção de sentido que passam ao largo dela e que com ela negociam não de modo simples, sobretudo os movimentos que vêm de baixo e de lá se produzem.

A violência contém necessariamente uma dupla contraparte, a luta contra ela e ser ela mesma uma estratégia das lutas. Estou convencido de que nestas narrativas a violência não pode ser um fim em si mesma, muito menos uma chave-mestra explicativa da obra. Repito: ela é também uma estratégia de luta...

Interesso-me, por exemplo, no modo como Rosa Maria, a irmã de Inferninho, protagonista de *Inferno* de Patrícia Melo, organiza estratégias, por meio da dissimulação e de um aparente discurso conformista, para fugir da violência simbólica de sua mãe, que a quer inserida sem atropelos no mercado de trabalho capitalista, e da violência física de seu irmão, construindo para si alternativas de aquisição de renda e de afeto, além de outros usos do espaço rigidamente demarcado da cidade.

À tese da cidade partida em dois eixos de exclusão recíproca, considero um outro problema, na medida que centro e periferia se atravessam continuamente, convivem na mutualidade do trabalho

cotidiano. As periferias não só circulam pelos centros, como os centros, através inclusive de suas máquinas potentes de alta tecnologia, fazem parte do dia a dia das periferias. Como sugere Paolo Virno, os binarismos devem eles mesmos ser historicizados como parte do nascimento de nossa modernidade (VIRNO, 2013, p.8).

Em *Cidade de Deus,* interessa-me menos Inferninho e seu bando de traficantes assassinos, e mais personagens como Ana Rubro Negra, o travesti irmão do protagonista, e Fernanda, a "negona gostosa", pessoas comuns que produzem seus lugares comuns e suas formas de resistência, tratados pela obra, o que em outras palavras quer dizer, a "instituição" da obra, como meros coadjuvantes que só aparecem para reforçar, tornar mais verossímil e verdadeiro, o viés dos narradores e o modo como "inventam" seus protagonistas, o alvo predileto de nossa melhor crítica.

Recuso a saída estética. A hierarquia do critério estético é ela mesma um sintoma da crise que estas narrativas abrem para o campo literário e seus pressupostos, passível ela mesma de análise.

Precisamos reaprender a procurar outras coisas nos livros. Fazêlos dizer o que eles não andam dizendo, não obstante digam, pois tanto um livro quanto a literatura em geral são eles mesmos produtores de subalternidades, e de resistências e insurreições contra elas.

Na literatura de multidão, na medida que a densidade demográfica dos espaços onde as cenas são encenadas abriga os narradores e seus protagonistas em inevitáveis relações de alteridade, e elas são de toda ordem, há bem mais que a violência operando, há relações de tantos tipos, vividas por nordestinos, donas de casa, prostitutas, operários, comerciantes, estudantes, desempregados, alcoólatras, esportistas, inclusive traficantes e assassinos.

Vou buscar um outro olhar sobre elas em autores, como Giuseppe Cocco, quando, ao tratar do "devir-mundo do Brasil", recusa o foco na miséria, na pobreza e na violência e defende uma "ética da potência dos pobres"; (2009, p. 42); e em Licia Valladares, quando questiona aquilo que chama de "invenção da favela" no discurso médico, urbanístico e sociológico do Brasil desde o início do século XX: "É no singular que se

pensa a favela, na literatura científica, na ficção e, sobretudo, na ação. A representação social dominante só reconhece ou trata a favela como um tipo singular e não na sua diversidade" (2005, p.151).

Não obstante o debate instigante sobre o realismo e a violência, a favela e seus correlatos só existem no estigma e fora de sua riqueza, seus outros horizontes e suas horizontais continuam invisibilizados.

Se as narrativas tendem a singularizar e homogeneizar, pelo estigma, os pobres, a crítica não deve fazê-lo às avessas, referendando um fazer sentido que só por essa singularização, da violência e do realismo, passam. Nas palavras de Giuseppe Cocco, é preciso reconhecer nelas "o terreno da multiplicidade como um terreno produtivo, que integra sem mediações os processos de subjetivações e de mobilização produtiva" (2007, p.2).

Em síntese, quero sair dos sujeitos e de sua representação e compreender os processos que atravessam estes sujeitos e os produzem, mas, no entanto, não podem ser reduzidos a eles.

Isto posto, embora não o minimize na vida cotidiana, o tema da violência não é para mim o que mais interessa porque a sobredeterminação do ato violento ou a transformação da violência em tema principal das narrativas merece ela mesma uma análise.

Se olharmos com "olhos livres", das amarras da obra e da própria literatura, veremos algo mais, capaz inclusive de lançar nova luz sobre a violência como tema contemporâneo. Atravessando a violência e o ato -limite, imiscuindo-se nela, por ela e para além dela, há algo mais nesse élan narrativo, há "a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações", para usar as palavras de Walter Benjamin.

Nelas, percebe-se um certo meio ambiente, um certo modo de produção de subjetividade e identidade, demandas coletivas, culturais, econômicas, uma nova relação com a temporalidade e com a própria história, oficial, da Nação.

Embora na maior parte delas sobressaiam núcleos temáticos excepcionais, casos-limite, procuro a vida do homem comum das cidades brasileiras contemporâneas, através mesmo da superabundância dos "lugares-comuns", de funções-clichê, que as faz exagerarem no

pormenor e no descritivismo neonaturalista, onde a crítica tem feito a conexão reiterada e negativa com a mídia, com a "sociedade do espetáculo", a "indústria cultural" e seus correlatos, mas que considero redutoras.

Instigam-me nelas a representação de um trabalho material e imaterial loquaz, dezenas de personagens vivendo vidas ordinárias, no mais das vezes contra alguma espécie de ordem e ao mesmo tempo radicalmente inseridos nelas, produzindo ininterruptamente num ambiente dialógico – no sentido bakhtiniano do termo -, cujas negociações inevitáveis são de solidariedade, de confronto ou da mais pura indiferença, mas que se produzem, sempre, coletivamente.

Para recusar a centralidade do personagem principal e das ideologias do narrador, pretendo começar desencadernando a obra. Colocá-la de ponta cabeça, ser dela um leitor não pressuposto, fazendo sobressair o que é menos importante, os "chistes" de autoria, a secundariedade de certo personagem frente ao protagonista, leitura que esquece o código que lhe é próprio e encontra o que *assignifica*.

Dar crédito a personagens que aparecem para dizer poucas palavras e viverem pequenas e insignificantes ações, mas capazes de darem pertinência à narrativa, basilarem sua "superestrutura", sem o que nem a verdade do protagonista e do narrador, nem a "moral da forma" fazem sentido.

O crítico deve fazer leituras "impertinentes". Conforme o *Aurélio*: "que não vem a propósito, estranho ao assunto de que trata, descabido, inconveniente, inoportuno, ofensiva". Ir além-aquém dos movimentos de sentido que a narrativa quer fazer sobressair e aos quais dá primazia, não cair nas armadilhas ideológicas da "comunidade discursiva" da obra travestida de narrador e de personagem principal.

Se, em literatura, o romance inventa o sujeito moderno, "forma do desenraizamento transcendental" (Lukács), a ele corresponde uma crítica literária e de modelo de leitura que busca traduzir as operações, as ideologias, da obra e que tem nisso parte de seu mérito. Sob este aspecto, a crítica é tão mais pertinente quanto mais *reiterante* for tal tradução, a que a obra construiu de si mesma. É por isso que a crítica

literária do modernismo e após é também uma crítica do sujeito, ao centrar fogo no protagonismo do protagonista, ela mesma, a crítica, está envolvida em outros agenciamentos protagonísticos, do autor, da obra, do campo literário etc etc.

A produtividade dos muitos na obra exige do crítico a observação de fatos difusos, uma realidade cuja complexidade jamais pode ser reduzida ao ponto de vista do um, seja o narrador, o protagonista ou o autor, posto como foco ou núcleo pregnante da narrativa.

Um exemplo: o episódio envolvendo Claudino, "um mulato barrigudo", amigo de Anísio, o jovem contratado por Alaor e Ivan para assassinar o sócio em *O invasor*, de Marçal Aquino.

Claudino quer abrir um bar na periferia, mas não tem dinheiro. Solidário, Anísio promete-lhe um empréstimo na corretora. O episódio desencadeia um diálogo perigoso entre os três, na presença do "mulato [que] permanecia sentado de cabeça baixa. Parecia constrangido com a situação", abre uma nova temporalidade na narrativa e redefine o papel dos protagonistas na trama.

Claudino não diz uma única palavra ao longo do episódio e da narrativa, na qual não aparece mais. Contudo, a entrada em cena deste personagem é ricamente significativa. Seguir o caminho dos 3 protagonistas, um deles o próprio narrador Ivan, é uma das leituras possíveis da narrativa. Claudino abre um outro flanco, ou melhor, permite ver a partir de outro viés não só o que une Ivan, Alaor e Anísio, as muitas demandas que os envolvem e os pressionam.

Claudino, não sendo protagonista, sendo a semiotização mesma do subalterno e do "homem comum", tem para mim mais peso na narrativa do que os protagonistas, pois é nele que vou encontrar a potência dos pobres enquanto multidão proliferante, à revelia das próprias intenções da obra.

Por isso, chamo essas narrativas de literatura de multidão.

> Em um sentido mais geral, a multidão desafia qualquer representação por se tratar de uma multiplicidade incomensurável. O povo é sempre representado como unidade, *a multidão não é*

> *representável*, ela apresenta sua face monstruosa *vis a vis* os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade. Ao contrário do conceito de povo, o conceito de multidão é de uma multiplicidade singular, um universal concreto. O povo constitui um corpo social, a multidão não, porque a multidão é a carne da vida. Se por um lado opusemos multidão a povo, devemos também contrastá-la com as massas e a plebe. Massa e plebe são palavras que têm sido usadas para nomear uma força social irracional e passiva, violenta e perigosa, que justamente por isso é facilmente manipulável. Ao contrário, a multidão constitui um ator social ativo, uma multiplicidade que age (HARDT; NEGRI, 2005, p. 18).

> A multidão contemporânea não está composta nem de "cidadãos" nem de "produtores"; ocupa uma região intermediária entre "individual" e "coletivo"; e por isso já não é válida, de modo algum, a distinção entre "público" e "privado". É por causa da dissolução destas duplas, dadas por óbvias durante muito tempo, que já não é possível falar mais de um *povo* convergente na unidade estatal. Para não proclamar estribilhos de tipo pós-moderno ("a multiplicidade é boa, a unidade é a desgraça a evitar"), é preciso reconhecer que a multidão não se contrapõe ao *uno*, mas que o re-determina. Também os muitos necessitam de uma forma de unidade, um Uno: mas, ali está o ponto, essa unidade já não é o Estado, senão que a linguagem, o intelecto, as faculdades comuns do gênero humano. O uno não é mais uma *promessa*, mas uma *premissa* (VIRNO, 2013, p. 8).

Antonio Negri (2005, p.23) pensa o que chama de "potência ontológica da multidão" em 3 frentes: 1. No trabalho, sobretudo imaterial, porque o saber é sempre um "excedente" aos valores de mercado do

trabalho material, e hoje define a força-trabalho na pós-modernidade; 2. Na experiência do comum, que tem na linguagem e nas interações sociodiscursivas seu *locus*; 3. Na pós-modernidade como experiência global que, se mundializa a produção capitalística, também potencializa sua resistência planetária.

No plano da linguagem e da literatura como um de seus gêneros do discurso privilegiado, a multidão se alimenta e só existe de fato enquanto devir do comum que queremos crer hoje assume a forma de uma permanência do realismo na literatura brasileira contemporânea. Por hipótese, o realismo é o devir do comum desta multidão contemporânea, é a forma semiótica da partilha e da cooperação.

Na narrativa, a multidão difere da massa e do povo porque houve uma mudança significativa nas relações entre trabalho material e imaterial nas urbanas sociedades contemporâneas, nas quais a narrativa desempenha um papel privilegiado (ao contrário do que diz o *vulgo academicus* sobre sua morte).

A massa submerge todas as diferenças, ela é cinzenta e se move em uníssono (HARDT; NEGRI, 2005), não tem singularidade e no limite é improdutiva. O povo é essencialista, unidade inventada na origem do Estado-Nação, é etnolinguístico, etnocêntrico e monossemiótico.

Nem um nem outro dá conta da pluralidade de formas de vida e demandas de diversas ordens, materiais, de educação e letramento, econômicas, políticas, profissionais, subjetivas, ambientais, de gênero e de etnia, sob o contemporâneo.

Contudo, a multidão não pode ser entendida como um fim, o resultado lógico da expansão do capitalismo tardio e de suas contradições, conforme nos mostrou a crítica de Beatriz Sarlo (2002). Ela é uma premissa, um ponto de partida, não de chegada, a partir de onde podemos dar conta das operações, pensá-las em seu construtivismo ininterrupto num espaço que é necessariamente de luta. Alimenta-se do conflito por liberdade e inclusão, por igualdade de direito, dos quais nasce boa parte da violência (YOUNG, 2002). De saída, ela coloca a literatura em uma zona explícita de conflito.

Por isso, a literatura de multidão é uma literatura do pormenor e de uma fluência oral diversa do trabalho artístico pressuposto na Literatura (devemos grafar agora com L maiúsculo) e do olhar do pesquisador que precisa mudar de óculos ou pelo menos suspendê-los. Na medida em que é produzida por uma "quantidade infinita de encontros" e pressupõe horizontes dialógicos e contraditórios, a literatura de multidão expande o número de personagens na trama e os seus percursos pela cidade, mas mesmo que não o fizesse, como não raro acontece, a produção de subjetividade contemporânea é necessariamente polifônica, inclusive sob a forma do monólogo. Na tagarelice da multidão contemporânea, mesmo sozinho, nunca se está só.

Trata-se de observar como a multidão aparece configurada sob o enredo e a linguagem, como a literatura se transforma na multiplicidade, não só do "personagem principal" ou do narrador tratando do tema, mas, como o mundo da vida faz indício no e para além do enunciado, personagens de nada, pequenos atos ordinários, utopias de consumo e de reconhecimento, cujo aparecimento pode se dar em apenas uma página, um parágrafo, um átimo de voz na boca do narrador.

A literatura de multidão mostra que o nomadismo contemporâneo, tão metaforizado nas últimas décadas, não encontra zonas sem vínculos, zonas virgens, "desapropriadas". Até os terrenos baldios têm dono, embora nunca deixem de ser ocupados e invadidos, ou seja, no limite, nenhum terreno é baldio.

Os contatos estão em toda parte, mas são sempre históricos e fazem *linkagens* de toda espécie, territoriais, étnica, de gênero e sexualidade, nacionalidade etc etc., construindo negociações complexas que não são de todo "móveis" ou aleatoriamente removíveis.

Se as elites econômicas internacionais mobilizam o individualismo através de um certo padrão de juventude e do turismo, têm que lidar com as demandas de jovens outros num espaço territorial juridicamente demarcado, que, em última análise, não é exclusivamente espacial.

É por isso que a literatura de multidão é uma literatura que coloca o problema da fronteira e da alteridade como um de seus aspectos mais instigantes. Narradores, personagens e protagonista atravessam zonas que compõem agenciamentos sociais vários que os obrigam a refletir e ponderar sobre como agir numa zona de "pedágios".

As fronteiras são necessariamente ambíguas e funcionam como pontes, espaços de faixa contínua, por onde é proibido ultrapassagem, e zonas de fluxos. O território não deixa de ter um nome próprio, uma identificação.

Sem discordar por completo da tese do nomadismo e dos não-lugares contemporâneos, a superabundância de linguagem que impregna nossa vida diária exige pactos comunicativos, que contém permanências, funções sociais reiterantes, codificações, sistemas.

O local não é por isso amontoado de ruínas e novidades, ele possui uma estruturalidade. Nas palavras de Glória Diógenes:

> Ganhar visibilidade, fazer excessiva essa visibilidade torna-se não apenas um modo de romper os muros e os signos do "estigma territorial" como também de transposição de dinâmicas localizadas, estancadas nos bairros segregados, para as tramas globais do registro público. É então que o estigma territorial, marca classificatória, produtora de *invisibilidade negativa*, mobiliza os jovens moradores dos espaços segregados, territorialmente e socialmente, a "positivizar" tais referentes, produzindo "confrarias de proscritos" denominadas, quando as práticas de violência tornam-se recorrentes, de *gangues.* A "desterritorialização" produzida na dinâmica segregadora da cidade torna-se, através da experiência das gangues, um modo "avesso" de "re-territorialização" (DIÓGENES, 1998, p.41).

Se, como sugeriu Eric Landowski, nada para o humano está fora da significação, se "a única coisa que pode realmente nos estar presente

é o sentido", nunca houve tanta carência de fazer sentidos, e eles se fazem por toda parte.

Literaturas

Na literatura de multidão, outras histórias e outros vínculos pululam e precisam ser observados e discutidos, cujas relações com a tradição e com o campo literário é indireta. O diálogo com a cultura de massa é mais recorrente que a referência aos grandes autores e seus modelos de escrita. Clichês televisivos e da literatura comercial e referências à música popular são recorrentes. A ausência quase total de "literariedade" em algumas dessas narrativas é espantosa, para os profissionais das Letras.

Não negligencio as semióticas literárias nem as nuances em torno da mimésis e da representação, meu interesse por elas é lateral e de segunda ordem, embora as reconheça como importantes.

Também não creio na vicariedade e na transparência do signo. Meu objetivo não é fazer uma apologia destas narrativas à luz da crise e do fim da representação. Este problema "literário" e "semiótico", deixo para os pensadores da literatura e da arte, que saberão fazer melhor uso dele.

Procuro outra coisa. O que procuro são as formas de vida postas a funcionar sob a narrativa, diria até vulgar, dos lugares-comuns na literatura contemporânea brasileira a partir de onde se pode observar a produção, material e imaterial, da multidão sob o capitalismo em seu estágio atual.

Precisamos percorrer um caminho transversal à ótica voltada para os princípios norteadores da grande tradição da literatura internacional e articular as escritas às vidas e às demandas coletivas e individuais.

Os *bios* que teimam em problematizar a literatura não estão apenas naquelas obras em que alguma espécie de eu assume o relato. A obra só é possível articulada às vidas que a tornam possível.

A literatura de multidão me convence de 2 coisas: que a literatura é também uma forma discursiva representacional da vida e, noutra dimensão e numa perspectiva assumidamente biopolítica, que a relação com ela diz respeito às direções políticas da vida cotidiana que no limite não separa o trabalho material do trabalho intelectual e artístico.

Se a literatura é um campo do saber com suas próprias lógicas de validação, democratização e privilégio, é aqui mediadora de relações biopolíticas através das quais transita o pesquisador da literatura lotado nos Departamentos de Letras, o escritor que a produz com sua parcela de ficcionalidade ou confissão e labor, o leitor com sua singularidade e suas próprias negociações no comum.

A dissociação da subjetividade e da historicidade do pesquisador do objeto da pesquisa é paralela à dissociação da vida do autor da autonomia da sua obra, conforme o campo artístico-literário construiu criticamente ao longo do longo século XX.

Biopolítico quer dizer que as divisões tradicionais das esferas da vida, econômicas, políticas, afetuais, profissionais etc., estão recusadas tacitamente. Elas só podem ser compreendidas enquanto integradas. Se vou buscar na ciência política o conceito de multidão é porque ele me dá a oportunidade de pensar a literatura em sua economia não exclusivamente econômica, que envolve e afeta diversos aspectos da produtividade da vida social.

Considero-as paradigmáticas de uma mudança na “economia global” da literatura. Com elas quero pensar o “caso” brasileiro em particular a partir de demandas que são pouco estéticas ou literárias. Em outras palavras, enfocar a literatura num contexto de igualdade de oportunidades de resistências que a têm, neste caso, como demanda e espaço de luta.

Já afirmei que são narrativas de encontros com a alteridade, não raro com as pechas do preconceito e da exclusão. Observar, por exemplo, o papel desempenhado pelos nordestinos, como os narradores e os personagens os tratam e, por sob a superfície do enunciado, como os nordestinos produzem seu modo de vida enquanto “margem da

margem", exercem sua potência produtiva para além dos níveis de trabalho capitalista, é sem dúvida uma tarefa das mais importantes a se fazer.

Nelas, o empobrecimento não deixa de produzir uma "arte de viver". O "homem comum", que no mais das vezes não é o personagem, como no romance moderno, mas o próprio escritor, negocia com este mesmo comum e não na diferença como valor em si, da qual se alimenta a literatura desde os modernismos.

Posto a funcionar num espaço explícito de conflito, no qual o singular só se conjuga no plural, o texto literário perde sua estabilidade. A Literatura (com L maiúsculo) se abre para o indefinível. Já não falamos da mesma coisa quando falamos literatura. O indefinível quebra todo acordo tácito sobre o que podemos nomear de texto literário, a partir de que valores e critérios, a partir de quais entradas, e saídas, com quais "ecos".

Sob este aspecto, considero pertinente a diferença sugerida por Dominique Maingueneau entre um "discurso literário" e uma "discusividade literária" (2006).

Discurso literário é um certo modo de produção, circulação e consumo de "textos ditos literários", um certo modo de tratá-los, instituídos na modernidade por uma aristocracia ou burguesia esclarecida, através de coleções literárias, de uma imprensa especializada, editores, escritores célebres e profissionais das letras. Um sistema constituído, lembrando Bourdieu, por aparelhos, arquivos e meios, posições e memória.

Hoje, no cadáver do pós, que morreu no primeiro governo do presidente Lula, a literatura de multidão toca na instabilidade deste "sistema", alimenta-se da generalização das atividades de escrita, das novas relações de contato, via internete, entre escritor e público, dos pertencimentos instáveis das conquistas do modernismo radical. O escritor não está mais diante da língua e da Literatura, mas de uma quantidade infinita de cabos de força e máquinas de produção de linguagens e de mercadorias.

Enquanto literatura dos muitos, a literatura de multidão retira o privilégio da escritura das mãos do intelectual branco formado na cultura letrada de origem europeia e recusa a supremacia do discurso literário, assumindo a "discursividade literária" ao acolher as mais "diversas configurações escritas e narrativas, admitindo assim uma irredutível dispersão *de* discursos literários" (MAINGUENEAU, 2006, p.9).

A discursividade literária da literatura de multidão, uma maneira ao mesmo tempo pirata e democrática de dispersão dos textos para além do campo literário, pode ser pensada como a interação tensiva de instâncias genéricas, intertextuais e intersemióticas, de modos de vida e de posicionamentos, cenas de enunciação, relações com destinatários e com suportes materiais de inscrição específicos, modos de circulação e de institucionalização de obras, relações com a vida e o trabalho, material e imaterial, não coincidentes com a estrutura análoga no campo literário.

O discurso literário se estrutura em pelo menos 3 individualidades, 1) da obra como imanência estável; 2) de um campo relativamente autônomo e 3) de um criador soberano; disseminadas numa comunidade discursiva detentora da "hegemonia intelectual do mundo das letras", nas palavras de Pascale Casanova, e que legitima o universal literário encarnado em objetos cujos grandes modelos, os clássicos, são também os textos fundadores das nações modernas:

> Os "clássicos" são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser necessariamente a literatura. O "clássico" encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como *A* literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será

> reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica (CASANOVA, 2002, p.30);

> Esse imenso edifício, esse território percorrido muitas vezes e sempre ignorado, permaneceu invisível por repousar em uma ficção aceita por todos os protagonistas do jogo: fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário. Foi até mesmo esta ficção, credo fundador proclamado no mundo inteiro, que ocultou até hoje a realidade das estruturas do universo literário. O espaço literário, centralizado, recusa-se a confessar sua situação de "intercâmbio desigual", para usarmos os termos de Fernand Braudel, e o funcionamento real de sua economia específica, justamente em nome da literatura declarada pura, livre e universal (CASANOVA, 2002, p.26).

A vida ordinária que se vive nos pormenores do universal literário durante muito tempo não foi objeto de uma investigação de seus ritos de escrita, mecanismos de aquisição de capital cultural específico para tal fim, questões relacionadas à língua, etnia, gênero e classe, região e continente, tradições linguísticas, técnicas, tecnológicas e culturais diversas.

Com os *insights* instigantes da discursividade literária de Dominique Maingueneau e da "Invenção da literatura" de Pascale Casanova, encontro-me com a pesquisa "A personagem no romance brasileiro: 1990-2004", coordenada por Regina Dalcastagnè (2012).

Analisando faixa etária, orientação sexual, principais ocupações de brancos e negros e estrato socioeconômico das personagens nas narrativas de ficção publicadas por três grandes editoras nacionais, a autora demonstra que a literatura brasileira contemporânea "nos exprime não apenas pelo que diz, mas também por aquilo sobre o qual cala. Os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós

conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social" (DALCASTAGNE, 2012, p.59).

Meu interesse nesse silenciamento, que estou chamando de processos de secundarização, não se dá pela mudez nem pela carência, mas pela potência, pela tagarelice produtiva dos personagens secundários que atravessam as narrativas. Creio que é possível encontrar no resistente realismo da literatura de multidão o rastro de um outro invisível, "irreal". Através destas narrativas urbanas, a um só tempo cosmopolitas e territorializantes, vejo modos de vida que firmam alianças no espaço circunscrito da velha nação, para fins de otimizar suas demandas na estrutura jurídica desigual do Estado brasileiro, e que produzem à revelia do silenciamento que lhe é imposto.

A literatura de multidão demonstra a potência dos pobres conectados a redes de direitos internacionais e de exportação de formas de vida alternativas e de demandas internacionais dos excluídos (SANTIAGO, 2004) e que não podem ser tratadas no quadro apenas "imanente" do texto e de sua lógica de sentido.

Literatura menor?

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977) chamaram de "literatura menor" escritas que compreendiam 3 demandas políticas: 1) da língua, o que uma minoria faz numa língua dominante; 2) das relações de subjetividade, a centralidade configurante do meio e das relações sociais, em detrimento de aspectos individualizantes; 3) da divisão do trabalho intelectual, a força pressionante dos agenciamentos coletivos, dentre os quais o próprio campo literário, e seu "poder disciplinar":

> [Na literatura menor] tudo é político. Nas "grandes" literaturas , ao contrário, o *caso individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo o meio social como ambiente e fundo; embora

> nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensável, todos "formam um bloco" em um amplo espaço. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.26).

A literatura moderna dominante, a seguir a formulação dos autores, opera em torno de individualidades. O problema-casmurro de Machado de Assis: incapaz de dar conselho (Walter Benjamin), o escritor não pode partilhar experiências, segrega-se.

Não que na literatura menor não haja nem indivíduos nem singularidades, é o estatuto deles que se modifica, os casos particulares tornam-se políticos e coletivos.

Contudo, no mais das vezes a literatura menor é a vanguarda artística, a alta literatura de Franz Kafka, por isso a literatura de multidão não é, sob este aspecto, uma "literatura menor" nos termos de Deleuze e Guattari. É que o realismo permanece como pacto semiótico de base, diferente das vanguardas que recusaram, de diversas maneiras e por diversas razões, as formas de realismo anteriores.

Leio estas narrativas, como já disse, à revelia delas mesmas, e encontro sujeitos que não se configuram num Eu, mas naquilo que partilham num devir-Nós ou multidão, num devir-Com: 1) que não se deixa enquadrar, que se recusa a ser sobredeterminado de fora por identidades apriorísticas, tais como a dos Estados-Nações e das teorias raciais e sexuais; 2) redes sociais que se atravessam, econômicas, jurídicas, estéticas, políticas, de classe, de orientação profissional e afetiva; 3) literatura-ponte, fronteiriça e liminar, feita por escritas-pontes, que ligam, violentamente, a tradição literária das elites intelectuais e as formas de vida das massas urbanas.

Para lembrar Roman Jakobson, a literatura de multidão não é "poética", é fática, tactiliza a língua pelo contato, ela fala de boca cheia.

As mudanças na ordem dos saberes redefinem a relação que temos tido com os signos e deles com a realidade. Nunca estivemos tão rodeados de linguagem, nunca tudo teve tanto sentido – "*As coisas não têm paz...*" -, e a experiência se fazendo exige, para certos grupos e parcelas da realidade, uma outra semiose.

Márcio Seligmann-Silva sugeriu que, no limite, toda literatura é literatura de testemunho (SELINGMAN-SILVA, 2003). Digo: em toda parte só há "realismo", pois ninguém flutua à história, à experiência sentida na própria carne, e só através dela.

Uma leitura heterodoxa das três categorias cenopitagóricas da semiótica de Peirce ajuda a diferenciar o realismo da literatura de multidão, que chamo de indicial, de outros dois. Ele é de um terceiro tipo, diferente de:

1) um que opera uma reterritorialização pela conformação do signo ao visível, que quero chamar aqui de realismo icônico, melhor desenvolvido pelo romance do século dezenove em suas diversas configurações.

2) Outro que chamo de simbólico, o do grande romance modernista, opera por processos de semiotização radical, pela exploração dos potenciais estéticos imanentes, por graus zero da língua, que problematiza toda relação ingênua com o real e que consiste num realismo no qual o objeto do signo é outro signo, cuja desterritorialização radical remete a literatura a ela mesma enquanto pesquisa constante dos potenciais da linguagem e, por extensão, ao problema filosófico da pertinência da linguagem para dar conta do real.

O símbolo, nas palavras de Daniel Bougnoux, "reprime o índice, suprime os sentidos (as sensações) em proveito do sentido (a significação)". O ícone opera por similaridade e analogia, ele junta-se ao mundo como reflexo de sua, do mundo, aparência.

Ambos, icônico e simbólico, são contemporâneos, respectivamente, da forma-Estado e da forma-Sujeito, dois estágios do capitalismo moderno.

Muito se disse que as grandes obras do modernismo romperam com as diversas formas do realismo. Mas isto é só uma meia verdade,

os grandes projetos literários do modernismo romperam com um certo realismo, que aqui estou chamando de realismo icônico, tal como praticado pelo romantismo e pelo naturalismo, mas inventa outro realismo, a fim de responder a outro problema próprio de um outro estágio do capitalismo e do desenvolvimento das técnicas de produção discursiva só plenamente realizadas no século XX, e que recusa a transparência do real em prol da exploração de processos de construção, crítica, deste mesmo real via linguagem.

A autonomia da linguagem artística pressuposta no realismo modernista coincide com o próprio processo de construção da autonomia do campo literário enquanto tal e com a própria expansão do letramento. O cruzamento de tudo isso merece sempre uma atenção especial.

O realismo indicial da literatura de multidão é de outro tipo. Funciona por contato e fusão, é um realismo sensacionista, no melhor sentido pessoano. Ele é, tenta ser, um vestígio sensível da realidade que descreve, tanto na forma do gênero quanto da utopia de uma representação mais rítmica e fática que visual ou simbólica.

Ele opera por *dessimbolização*, por outras dimensões da relação não só entre signo e objeto, mas entre língua e cultura.

> Em seu desenvolvimento, foi preciso que o indivíduo, assim como a civilização, conseguissem arrancar-se aos contatos primitivos para aprender a abstração, a combinatória simbólica e os números. O pólo simbólico se define com o do desligamento, portanto, da circulação ótima, mas trata-se de um pólo "frio": a mensagem verbal ou digital, em geral, é abstrata, portanto, mais móvel, embora impessoal até mesmo desumana. Essa abstração culmina viajarem longe de sua fonte, ou cuja verdade é independente das condições enunciação. No entanto, essa pretensão à universalidade se paga com renúncia ao sensível. Inversamente, a camada indicial designa essa conaturalidade pela qual os signos criam

> vínculos e nos atingem: relações físicas e energéticas, corpo a corpo estéticos, magmas do afeto ou "processo primário" freudiano... Uma carícia, um olhar, um grito são mais "quentes" do que a respectiva paráfrase; um índice é o pólo fusional dos contágios, expressões emotivas, vestígios e metonímia em geral: é, por excelência, *o que leva à massificação* no indivíduo e também nos indivíduos entre si (BOUGNOUX, 1999, p.68).

Para dar conta do realismo indicial da literatura de multidão, recusemos o positivismo da própria obra, crente na possibilidade de enquadrar o real, mas também um relativismo *blasé*, que quer resolver o problema da representação dando as costas ao real.

Algumas pesquisas instigantes têm tomado estas narrativas como *corpus* de análise e têm proposto um olhar crítico a respeito do seu caráter ideológico e pouco literário. Tânia Pellegrini (2008) e Ângela Dias (2008) questionam o que chamam de "volúpia de captação do real" em parte da literatura brasileira contemporânea, exatamente a que aqui chamo de literatura de multidão.

Para elas, tal volúpia empobrece a dimensão ficcional do relato no qual sobressai o testemunho e um certo biografismo. No entanto, de certo modo, é da recusa da legitimidade do ficcional que se nutrem estes narradores e seus personagens, estes enredos, seus lugares e espaços de troca.

Se a modernidade abriu a crise da representação e da crença no real, a permanência do realismo indicial põe em crise a própria ficcionalidade. Parece-me que o que mais incomoda a crítica leitora desta literatura é o caráter "cru e cruel" deste realismo, um realismo que designa

> A carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários e reduzida assim a sua única realidade, tão sangrenta quanto

> indigesta. Assim, a realidade é cruel – e indigesta – a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si mesma (ROSSET, 2002, p.18).

O que a "moral da crítica" brasileira contemporânea rejeita não é "o imoral, o injusto, o escandaloso, mas sim o *real* – única e verdadeira fonte de todo escândalo" (ROSSET, 2002, p.25).

Um realismo sempre "insuficiente e incerto", que pressupõe a carne mesma da multidão, que precisa desmetaforizar, desficcionalizar a literatura para dar conta de um real doloroso e irremediável. Ele produz um duplo movimento, para fora da literatura em busca do comum da vida cotidiana; para dentro dela recusando sua excessiva literariedade.

Se devir-Homem é a "forma de expressão dominante que pretenda impor-se a toda a matéria" (DELEUZE, 2004), diria devir-Realismo, o devir-Multidão só se torna força quando retorna a uma forma outra de realismo cujas relações com um devir dominante precisa a todo momento ser estrategicamente colocada.

O devir-Multidão é um devir de devires não-dominantes, que precisam posicionar *o* e posicionar-se *no* quadro do devir-Homem, o dos realismos, icônico e simbólico.

Como pesquisadores da literatura, devemos avaliar seu retorno à dupla articulação, à maneira denotativa, à mentira da transparência do objeto no signo, comum a todo realismo, mesmo quando este objeto é a própria literatura, como no realismo simbólico. Mas esta mentira da transparência aparece reconfigurada por um excesso de real, de um real perfurante, "cruel" e vingativo, eivado de preconceitos e animalização dos personagens, mas potencialmente rico em demandas históricas profundas.

O devir-multidão se nutre de uma potência de signo que não se separa completamente de seu meio-ambiente, de um verbo que volta a encarnar-se, não para ascender ou transcender, mas para acender, pôr-fogo, e afundar-se numa vibração que recusa o corte semiótico e se

rebela contra a ordem simbólica. Trata-se de um realismo vertiginoso, que não re-presenta, autentica uma função arcaica e faz regressar o "homem humano" ao elementar de um presente inalienável. É um realismo do déficit, semiótico, cultural, moral, que tenta imprimir no signo o mundo, a coisa, o ato, e atesta a falência da linguagem como metonímia da razoabilidade, da lei e da ordem.

Se o realismo literário, icônico e simbólico, produz um adestramento na instituição literária, sob este aspecto transformando o literário numa questão de *pet shop*, o realismo do índice é um caso de "Estado" e de "Segurança pública". Ele faz cruzar a escrita e a imediaticidade do real que se reterritorizaliza não pelo visual, mas pela tactilidade do vivível. Ele encena relações e não identidades, pois é uma literatura *in loco*, espacial num sentido diverso do romance-de-espaço do século XIX, que denuncia a crise e a ascensão do individualismo moderno e de sua relativa inadaptabilidade às transformações socioeconômicas de seu tempo.

Para pensar nestas obras o que elas potencializam de um "fazer nascer em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer eu" (DELEUZE, 2004), precisamos adentrar este real, inimizá-lo, torná-lo "irrespirável", não para mostrar o grau de verdade da obra e de seu modo de representação, mas para trazer ao primeiro plano os processos que estão nela secundarizados e/ou clicherizados.

Através do realismo, a forma dominante do devir-Homem, posso descontinar nestes subalternos da própria narrativa a "invenção de um povo que falta", pois as recordações e os significados que o signo vicário traz potencializam "destinos coletivos", "lugares-comuns" e "pontos de encontro e contato", a despeito da ideologia do autor e de seu personagem principal.

REFERÊNCIAS

BOUGNOUX, Daniel. Meios ambientes, mídia, midiologia. In: **Introdução às ciências da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1994, p 29-45.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, 436 p.

COCCO, Giuseppe. **Mundo braz**: o devir-mundo do Brasil e o devir Brasil do mundo. Rio de Janeiro: Record, 2009.

COCCO, Giuseppe. **Giuseppe cocco fala sobre o conceito de multidão e os movimentos sociais.** Rev. Eletrônica Portas. V. n. 1 (2007). Disponível em http://www.ess.ufrj.br/nucleos/nucl_labtec.htm Acesso em 20/07/2012.

DALCASTAGNE, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um espaço contestado. Belo Horizonte: Horizonte, 2012.

DALCASTAGNE, Regina. **A personagem no romance brasileiro contemporâneo**. Disponível em http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf. Acesso em 20/03/2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix**. Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIAS, Ângela Maria. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNE, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1998, 247 p.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas**. Buenos Aires: Amorrotur, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. As condições de uma análise do discurso literário. In: **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

NEGRI, Antonio. **Por uma definição ontológica da multidão.** Revista Lugar Comum n. 19-20, 2005.

PELEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNE, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, 252 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003.

SARLO, Beatriz. Épica de la multitud o de consolación por la filosofia. *Punto de vista*, 73, Buenos Aires, ago. 2002.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem à favela.com. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

VIRNO, Paulo. **Gramática da multidão**: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

YOUNG, Jock. **A sociedade excludente***:* exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente. Rio de Janeiro: Revan, 2002, 314 p.

A POTÊNCIA ORALIZANTE DA MULTIDÃO

A estreita ligação entre os estudos literários e os estudos culturais já possui hoje uma tradição teórico-crítica. Alvo de ataques constantes, atualmente mais arrefecidos, mas não por isso menos ácidos, pode-se dizer que a companhia dos estudos culturais foi o mais fecundo impulsionador do pensamento sobre a literatura no presente, ainda mais quando articulada com outra tradição não menos fecunda, o pós-estruturalismo.

A articulação entre uma teoria crítica da linguagem cujo horizonte é a alteridade com uma não menos crítica visão da cultura a partir da experiência da recepção de grupos minoritários foi o melhor que poderia acontecer ao engajamento elitista e "constituinte" que sempre marcou os estudos literários no decorrer do "longo" século XX.

Dada a natureza antropofágica e barroca da América Latina como resistência à linearidade do cânone colonial e a seus projetos de eugenia cultural, pode-se inferir que a experiência do encontro com a diferença minoritária, em suas muitas tensões e potenciais revolucionários, e o esmaecimento de fronteiras disciplinares nos acompanham desde sempre, demonstram os sermões do Padre no longínquo século XVII e o não menos distante sertões de Euclides, antropológico, histórico, sociológico, ecocrítico, literário.

Entre nós, a contribuição dos estudos culturais em sua articulação com o pós-estruturalismo tornou mais densa a problematização de nossas maneiras dominantes de abordar os objetos da cultura, como afirmou certa vez Ana Pizarro, a experiência colonial exige

que dessubstancializemos as fronteiras disciplinares e assumamos "amplia mirada cultural, en um espacio de fusión, de intesección de disciplinas" (1993, p.21).

No que diz respeito a metodologias de abordagem do texto literário, das estratégias de leitura que empreendemos para dar conta da multiplicidade que os textos de literatura contemporânea encenam, penso que continuamos, contudo, ainda presos aos modelos de leitura e por extensão de prática crítica herdados da modernidade. Somos ainda excessivamente textualistas e identitários.

Dito de outro modo: se as importantes contribuições dos estudos culturais e do pós-estruturalismo nos estudos literários dotou-nos de aparato teórico-crítico vasto para questionarmos a subalternização das minorias e de seus produtos culturais, ainda estamos carentes de métodos de leitura literária que nos permita ir além dos modelos constituintes de leitura advindos da autonomia do campo literário e de um conceito de escrita dependente de visadas etnocêntricas.

Os produtos culturais das minorias, em sua potência de multiplicidade, são diluídos na tradição literária moderna de tal modo que só podem ser apreendidos naquilo que reiteram esta mesma tradição, têm servido, no pior sentido da palavra, como tradução do mesmo. Não que os estudos literários tenham fechado os olhos para as "potências dos pobres"; longe disso, os meios e modos de alcançá-los é que mudaram muito pouco. Nossos métodos não mudaram muito em relação ao quadro a partir do qual afirmava, no início dos anos 90, Ria Lamaire, "a genealogia e a história literária criam a ilusão de uma só história, de uma única tradição. Este mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica e em cada versão da história literária" (LAMAIRE, 1994, p.59).

Todo novo construto teórico e toda nova visibilização da diferença e crítica do mesmo só podem surtir o seu verdadeiro efeito na abordagem do texto literário se aparecerem acompanhados de novos métodos de entrada nas obras. Do contrário, seus potenciais teórico-críticos são tolhidos pela mesmeridade de uma memória de exclusão que os ideologiza desde dentro.

Ainda não desenvolvemos bons métodos capazes de darem conta da articulação da literatura com a experiência do cotidiano que as obras demarcam e que penso ser o grande legado dos estudos culturais, pelo menos em seu projeto inicial. O incômodo da crítica é o substrato de "mercadoria", reificada, estetizada, substancialista, de seus métodos.

Acredito que o conceito de multidão como "um conjunto de singularidades cooperantes" pode nos livrar do ranço literário da leitura que chamo de identitária, baseada em princípios disciplinares de identidade e que impregnam ainda as abordagens étnicas, de gênero e geração abertas pelos estudos culturais.

Por outro lado, a ênfase de Edouard Glissant em uma oralização da literatura como alternativa à estandardização da produção cultural sob o capitalismo global, oralização como semiose contra-hegemônica de muitos, e a contribuição dos estudos de Jean Derive sobre a escrita nas literaturas africanas ajudam a compreender a produtividade da experiência cotidiana de ler e escrever num mundo onde não se pode pensar em locações simples, em fenômenos isolados, sem levar em conta modos de vida que articulam solidariedades e lutas por demandas tantas, inclusive do direito à escrita, que atravessam o fazer literatura no contemporâneo.

A literatura diante das formas de vida contemporâneas

É sintomático que um dos livros fundadores dos estudos culturais, *Culture and society, 1780-1950*[1]*1*, de Raymond Williams, tenha na literatura suas principais fontes. As fontes de Williams são escritores e poetas ou pensadores que estão próximos da literatura. A literatura é um espaço privilegiado da virada culturalista. Por quê?

1 Tradução brasileira: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Vozes, 2011.

Três hipóteses parecem-me centrais: a primeira delas, implícita no livro, é que o percurso empreendido por Williams está associado aos processos de expansão dos usos da escrita na sociedade inglesa e ao cada vez mais influente papel da literatura como gênero do discurso na formação intelectual inglesa até o alto modernismo. A segunda é o que quero chamar de função ambivalente da literatura, que tanto semiotiza as transformações sociais em curso rumo a uma visão materialista da cultura pensada no cotidiano, quanto fundamenta um processo de hierarquização e autonomia do cultural em sua relação com a cultura popular e de massa.

Tal hierarquização está na base do conceito modernista de literatura com seus muitos desdobramentos, inclusive da hegemonia do texto e de uma leitura textualista da obra literária, ensinados inclusive nas escolas. Uma ciência da literatura só pode surgir a partir de tais transformações, e de suas ambivalências.

A terceira, que considero a mais importante como vetor para investimentos futuros, é a capacidade intrínseca, constitutiva, da literatura na semiotização da alteridade, na encenação das vivências do homem comum produzindo cultura a toda hora. Como sugeriu certa vez Antonio Candido, na ausência de uma ciência do cotidiano, é a literatura que tem refletido, problematizado, aferido, exposto e anunciado os modos de vida em suas práticas diárias, com suas muitas relações intersubjetivas, com as estruturas do poder e as instituições sociais, as memórias, os projetos coletivos e pessoais, as tensões nos momentos de rupturas, as utopias societárias.

O livro de Williams, na medida em que expôs tais transformações e como os escritores modernos vão lidar com elas, com especial atenção para os estreitamentos próprios da primeira metade do século XX, contém três premissas que precisam ser exploradas em toda a sua riqueza, sobretudo naquilo que facultam, até exigem, novas metodologias de abordagem da obra literária:

a) a cultura não pode ser compreendida como uma esfera autônoma, ela está associada à experiência cotidiana da vida em

comum, isso é tanto mais relevante se pensarmos na literatura como o espaço por excelência dos chamados "lugares especiais";

b) o cultural negocia com os estágios das relações sociais, de modo que uma experiência "estratificada" se transforma em produto, em "texto", em obra, em literatura;
c) a cultura implica relações assimétricas de poder e estruturas sociais de onde os produtos culturais brotam, revalidam ou resistem (WILLIAMS, 2011; JOHNSON, 2000, p.13).

Isto posto, penso que os estudos literários não tiraram ainda os proveitos mais fecundos do grande projeto intelectual proposto Williams: pensar a cultura como prática participativa em comum, como solidariedade constitutiva, com todas as consequências interdisciplinares, interculturais e intersemióticas que isto implica.

Se em suas origens os estudos culturais foram buscar nos estudos literários seus principais modos de abordar a produtividade da cultura a partir de baixo, ainda não fizemos o processo inverso em toda sua potencialidade. Não estou com isso querendo dizer que os estudos literários, desde o longínquo ano de 1958, quando Williams publicou seu livro, não se modificaram nem se enriqueceram. Não se trata disso, antes ao contrário, os estudos literários perderam muito de seu ranço elitista e reacionário, de seu engajamento conservador, o que devemos saldar com todos os vivas.

O que quero dizer é outra coisa: nossos métodos, nossas entradas nas obras, nossos modos de ler e escrever, continuam devedores de uma velha tradição individualista, identitária e estetizante. Abrimo-nos para visadas sociológicas, antropológicas, tecnológicas, comunicativas etc. etc. etc., mas continuamos usando a mesma viseira, os mesmos velhos princípios dominantes que consideramos os mais relevantes nas obras, personagens, narradores, eu-textual, estilo de época, contexto histórico, todos no mais das vezes partindo de uma implícita autonomia do literário que compreende o texto como origem e não resultado do modo de entrada nas obras.

Ainda estamos procurando, a despeito da expansão do escopo de interesse e de uma positiva politização do debate, os velhos princípios identitários que a modernidade nos legou. Nosso modo de entrar nas obras ainda continua excessivamente modernista. Em vez de fazermos falar os silêncios das obras canônicas, preferimos a tagarelice das obras minoritárias, mas ainda abordando-as com os mesmos métodos que empregávamos para lermos os "clássicos". Ou seja, falta a multidão em sua multiplicidade constitutiva, não como personagem, mas principalmente como método nas abordagens literárias da literatura contemporânea.

Ainda não passamos, em literatura, do indivíduo à solidariedade, temos dito muito pouco sobre a cultura em comum ou o comum da cultura, continuamos compreendendo fragmentariamente o cultural e fechando os "olhos, boca, narinas e orelhas" para o problema central dos estudos culturais: pensar "como as formas de vida de uma sociedade moldam seus projetos e obras" (CEVASCO, 2003, p.65).

De certo modo, a virada antropológica e política inerente aos estudos culturais ainda não nos alcançou naquilo que tem de crítica da objetualização da experiência que o nosso apego às obras e aos textos só repropõem a toda vez, como a domar os muitos movimentos de significação dos quais os produtos culturais são o resultado.

> As qualidades humanas e a dimensão sensorial da experiência são objetificadas e abstraídas ou "separadas" das pessoas e suas atividades, de maneira a tornarem-se produtos em si, "reificadas ou estetizadas". O problema é, então, como reverter ou romper esse processo, de modo a reaver ou a reafirmar todas as qualidades humanas que a mercadoria nega por abstração (WILLIS, 1997, p.19).

Nos nossos contextos pós-modernos, que implicam um novo estatuto da produção e do consumo, de outra dinâmica das formas e dos saberes, de uma nova economia simbólica com seus capitais culturais

ao mesmo tempo globais e locais, desterritorializados e fortemente "regionais", a literatura contemporânea, em particular no Brasil e na América Latina, não tem deixado de explorar esses movimentos difusos e fortemente incrustados na experiência comum do homem comum. Mas as leituras teórico-críticas têm facultado pouco os resultados que podemos tirar disso. O encontro com essa experiência comum, ou do comum, para o estudo das quais os estudos culturais muito nos deram e que não consigo deixar de observar toda vez que leio uma narrativa contemporânea, estou chamando de literatura de multidão.

Uma maneira de nos livrarmos do ranço modernista no pensamento sobre a literatura e atualizarmos o potencial teórico-crítico dos estudos culturais, é evitarmos o conceito de povo e de massa e nos aproximarmos da multidão, que ressignifica os objetos a partir da experiência e de sua partilha contra o papaguear estandartizador da massa e do povo ao mesmo tempo em que pressupõe uma crítica à identidade e à individualidade como substância e transcendência.

> Não estamos aqui diante de individualidade e sim diante de singularidades. Individualidade significa algo que está inserido em uma realidade substancial, algo que tem uma alma, uma consistência, por separação em relação à totalidade, em relação ao conjunto. É algo que tem uma potência centrípeta. O conceito de indivíduo é de fato um conceito que é colocado a partir da transcendência em que relação não é algo entre eu, tu e ele, mas uma relação do indivíduo com uma realidade transcendente, absoluta, o que dá a essa *persona* a consistência de uma identidade irredutível. A multidão não é assim, vivemos com os outros, a multidão é o reconhecimento do outro. A singularidade é o homem que vive na relação com o outro, que se define na relação com o outro. Sem o outro ele não existe em si mesmo (NEGRI, p.3).

O povo e a massa são identitários. A despeito do que possa parecer à primeira vista, tanto povo como massa pressupõem unidades centrípetas e estão na mesma chave "ontológica" com a qual pensamos a cultura erudita em geral e a literatura em particular. O povo, etnolinguístico e etnocêntrico, fundamenta a unidade do Estado-Nação; a massa, acinzentada e diluída num essencial não ser, fundamenta o consumo a partir da ideia de um consumidor tão alienado quanto passivo. Voltarei a essa questão adiante.

Pensar o fim da massa e do povo a partir da "potência ontológica da multidão" não é negar a existência de produtos culturais que por razões ideológicas foram definidos como tais, popular ou massivo, é abri-los a uma outra estratégia de leitura (DENNING, 2005, p.126).

Precisamos horizontalizar a literatura para que a capacidade da cultura de produzir práticas discursivas de resistência e aferir relações materiais de poder possam nos livrar dos essencialismos que, à guisa de viés contra hegemônico, só repropõem o estigma em outra base.

Horizontalizar para irmos dos lugares especiais às vias comuns da cultura e compreendermos como as instâncias do poder aí se exercem e/ou são contestadas, com especial atenção para os modos como os produtos culturais das minorias sociais constroem estratégias de resistência aos diversos modos de dominação cultural, econômica, social.

Horizontalizar a literatura é inseri-la num "confronto total com os fatos culturais" (MATTELART; NEVEU, 2004, p.91). Nas palavras de Henry A. Giroux:

> A cultura, na perspectiva mais ampla, está sempre envolvida com o poder e torna-se política em um duplo sentido. Em primeiro lugar, questões de propriedade, acesso e controle são cruciais para o entendimento do modo como o poder é empregado para regular imagens, significados e idéias que organizam as agendas que moldam a vida cotidiana. Em segundo, a cultura emprega o poder em

> suas conexões com o campo da subjetividade, ou seja, ela oferece identificações e noções de sujeito por meio de formas de conhecimento, valores, ideologias e práticas sociais que disponibiliza, em relações desiguais de poder, para diferentes setores das comunidades global e nacional. Como força pedagógica, a cultura reivindica certas histórias, memórias e narrativas. Segundo James Young, ela conta 'a história dos eventos e seu desdobramento como uma narrativa' para influenciar a maneira como os indivíduos adotam, modificam, resistem e acomodam-se a certas formas de cidadania cultural, às atuais relações materiais de poder e a determinadas noções de futuro (GIROUX, 2003, p.19).

Ao pesquisador da literatura se exige um novo estatuto das fontes, tanto no sentido de abrir-se para o que comumente não se inclui nos estudos literários, todas as formas de paraliteratura, quanto para olhar com outros olhares para a velha tradição literária e seus produtos. O prisma no cotidiano e no comum, na partilha do/no comum para além do texto, sem, no entanto, minimizar sua importância, retira da obra sua transcendência de origem e passa a compreendê-la como mediação, envolvendo a produção cultural em sua totalidade para dar conta da dinâmica interna da história literária e de suas formas, das obras particulares e de seus leitores, dos aparelhos institucionais da literatura. Livrarias, "prensas", livreiros. Escolas.

Se em hipótese alguma devemos jogar na lata do lixo da história os mais de cem anos de poética literária, de leitura imanente das obras, em que pese ainda os muitos riscos dos conteudismos de toda espécie, o confronto total perante a cultura há de nos prover de um olhar mais pertinente, mais em sintonia com os muitos devires da literatura contemporânea, mais capaz de dar conta da impossibilidade de domá-la numa chave única e unificante, cuja autonomia tornou-se muitas vezes a apologia da cegueira e da invisibilização.

Horizontalizar a literatura é compreendê-la materialmente a partir de outra imanência, uma imanência da totalidade de um "caos-mundo". Escrever e ler são materialidades de princípio, pois a língua, "sistema modelizante primário", é por onde passam lealdades profundas e motins de emancipação, a literatura é seu uso mais pregnante, porque por ela as vozes oralizantes da multidão constituem seu atravessar no presente.

A outra imanência da literatura, suas máquinas, como diriam Gilles Deleuze e Félix Guattari, é dêitica porque a potência oralizante da multidão é posicional num contexto de multiplicidade, de diferença e memória pessoal e coletiva. Ela não é um modo de oposição ao popular, ao massivo e ao erudito. Ela os constitui num cronótopo de muitos em inter-relação recíproca.

Pós-autonomia na multiplicidade

Se na América Latina em geral e no Brasil em particular estamos diante de um novo ciclo de produção e circulação de bens culturais, a literatura, os "bens literários", insere-se num estágio "novo" da distribuição e dos modos de validação da cultura que modifica a utilização dos textos, inclusive os ditos literários. Pode-se pensar em 2 postulados sobre literatura e cultura no mundo de hoje:

1. Todo bem cultural e literário é econômico, ou seja, está inserido na materialidade das relações de troca e transporte, fazendo muitos ecos. A cultura assume seu estatuto de "coisa num mercado", ou atravessando vários deles. 2. Todo bem cultural e literário encontra um cotidiano saturado de máquinas de produção de linguagem, cujo enriquecimento do mundo da cultura e dos signos embota, com tantos dizeres, toda suposta substância identítária e disciplinar, toda transparência do real, de *imago* e de som, de escrita e outras semioses significantes. As metáforas da velha babel estão na ordem do dia e, espera-se, não nos abandonem mais.

Parte considerável dos textos que se produzem hoje sob o rótulo de literatura não podem ser reduzidos a uma leitura literária. São estes que mais me interessam. Muitos deles sequer admitem uma "literaturização", aquele acordo tácito entre literariedade e supremacia dos problemas de linguagem, sobretudo da tensão entre ficção e realidade.

São narrativas e formas poéticas que perfazem outros movimentos de produção de sentido, aos quais Josefina Ludmer chama de "práticas literárias territoriais do cotidiano" (LUDMER, 2007, p.11), em que a *linkagem* estreita vida/obra, sem crise e culpa, toma a dianteira e não mais a função autor-obra no chamado Campo literário, embora a "velha" e modernista relação não deixe de ser pertinente por completo.

A esta configuração entre escrita e cultura, que estou chamando de literatura de multidão, Josefina Ludmer (2007) sugere a expressão "Literaturas pós-autônomas". São pós-autônomas porque atravessam a fronteira da literatura e da ficção. Porque tornam indecidível o limite entre textualidade e realidade, que definia a literatura moderna, "fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas" (LUDMER, 2007, p.7).

O auto-instituir-se da literatura parte do pressuposto da autonomia do espaço literário, regido por leis que têm suas próprias lógicas de produção, circulação e consumo. Importa na autonomia de campo compreender sua violência intrínseca. O "universo encantado da criação pura", como ironicamente o definiu Pascale Casanova em *A república mundial das letras* (2002), escamoteia os desafios da política literária, a existência de "guerras invisíveis" pelas "riquezas imateriais" do "capital-Cultura".

Agora, como sugeriram Vladimir Voloshinov e Dominique Maingueneau, a obra parece só fazer sentido na medida em que reflete e refrata a vida que a tornou possível. São escritas que modificam o estatuto tanto da literatura quanto do próprio cotidiano enquanto textualidade.

Talvez seja por isso que Beatriz Resende (2008) afirmou que o viés político tende a atravessar todas as atividades na América Latina de hoje. É o fim de uma época em que a literatura definia a si mesma como campo autônomo e unificado. É a obsolescência radical da autonomia do literário e da autorreferencialidade.

Por isso, a literatura nunca esteve tão viva, e tão em boas mãos: a dos muitos. Os muitos se vingam disseminando, borrando, reescrevendo, tornando cada vez mais públicos os procedimentos do literário, na propaganda, na tv e na música popular de massa, no cine, nos livros de autoajuda, nos quadrinhos, nos muitos tons, às vezes tão poucos, dos mais vendidos.

Em outras palavras: a perda da autonomia e da literariedade do literário é um signo de sua potência, agora enquanto força centrífuga da multidão. A perda da autonomia é parte de processos de singularização, de autonomias provisórias outras e estratégias pontuais e específicas, étnicas, de classe, de região, de geração, de gênero..., que delimitam e constrangem a escrita da escritura desde dentro. Nas palavras de Susana Scramin, "é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos" (2007, p. 12).

A potência da literatura de multidão encarna, como utopia assumidamente utópica, um devir-Brasil do mundo e um devir-mundo do Brasil, MundoBraz, nas belas palavras de Giuseppe Cocco colhidas em Antonio Negri e Eduardo Viveiros de Castro:

> MundoBraz corresponde à "descoberta da miséria mais total que explode em direção à luz, ao Messias" (NEGRI, 2007, p. 32). MundoBraz, na medida em que a cosmologia da libertação encontra a materialíssima "nova imanência" da cosmologia ameríndia, com sua "internalização" de uma natureza que "não pode ser o nome do que está fora, pois não há fora, nem dentro" (CASTRO, 1992, p.15), e abre-se ao terreno da criação, da significação do mundo (COCCO, 2009, p. 20).

A literatura de multidão, e sua pós-autonomia, "abre-se ao terreno da criação, da significação do mundo", para além da literatura, sem deixar de tê-la, sempre, como horizonte próximo e instigante.

Giuseppe Cocco, problematiza o discurso recorrente de que o Brasil metaforiza a "ontologia" negativa da globalização, que suprime toda "forma-mundo do mundo" e submete as formas de vida ao risco constante de precarização e de fragmentação, de perda da capacidade de acolhimento e abertura (2009, p.37).

Também a periferização do mundo pela tremenda desigualdade generalizante ampliada pela precarização da luta dos trabalhadores com o enfraquecimento do espaço da fábrica e dos sindicatos. Segregação espacial: favelização e condomínios fechados, explosão multipolar e dessolidarização (2009, p. 35). A favela como metonímia da "brasilianização do mundo" supostamente é, como sugeriria um misto de Mike Davis e Giorgio Agamben, um "campo de concentração" (Agambem), "novo despotismo de um mundo reduzido a um único e inevitável futuro" (COCCO, 2009, p.49).

Mas por isso mesmo, o Brasil encarna sua contraparte e engendra o contra-discurso exemplar pós-capitalista ao barrocizar as "mil folhas que constituem os múltiplos planos da globalização" (COCCO, 2008, p.42). Ruptura com a tradição colonial e pós-colonial e recusa à imagem linear de futuro das sociedades ocidentais, presumida pelo capital e pelo progresso. Narrativas de "um tempo novo qualificado", temporalidade intensiva e espacialidade horizontalizante. Imanência e estratos; consistência e organização. Processos de homo e heterogeneização (COCCO, 2009, p.54). Um espaço de intensificação de trocas e de práticas de resistência e produção, material e imaterial, dos pobres contra as formas de subordinação e rebaixamento. Potência de diferenciação e resistência.

É sob o signo de uma multiplicidade ambivalente, antropofágica, autofágica, que estamos vivendo, capaz de tanto recusar os modos dominantes de produção de escritas associados à literatura quanto incorporar a todos. É a intensidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, se imiscui na beleza achatada da

propaganda luminescente do monitor de vídeo, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, no trabalho e do lazer.

Toda visada apriorística sobre a literatura brasileira contemporânea, em particular ao que estou chamando de literatura de multidão, é um encontro tácito com o equívoco. É preciso cada vez mais deixar as obras falarem, naquilo que elas têm de não dito não emoldurável e de tagarelice invisibilizada pela crítica e por seus métodos.

O crítico não deve esquecer as ferramentas e máquinas de produção de sentido que trouxe da longa tradição da literatura, mas só deve usá-las a posteriori, aceitando o risco de nenhuma servir e ter que "comprar" outras, pois a multidão cada vez menos "reproduz" o mundo. "Fabricam-no", para operar aquela "reversão potente da significação geral do sistema de escravidão" (COCCO, 2009, p.51). A literatura de multidão sempre tem como horizonte próximo, também, as formas de escravidão, e elas são muitas.

A multiplicidade ambivalente é da própria crítica, do próprio pensamento sobre a literatura, também constrangido, muitas vezes contra a própria vontade, a negociar com outras tantas mediações, outras histórias e outras demandas, intelectuais e políticas, cada vez mais próximas e inseridas desde dentro.

Toda obra tem que agora, como nunca antes, estar inserida na vida das culturas e na cultura das vidas.

Oralizar o Brasil pela literatura

Compreendo a oralização da literatura como um fenômeno singular no ambiente maior daquilo que Josefina Ludmer chamou de "literaturas pós-autônomas" e que me ajuda a pensar as multidões contemporâneas como necessariamente oralizantes, cujos grandes exemplos são as narrativas brasileiras contemporâneas ambientadas em lugares densamente povoados, propiciando uma quantidade infinita de encontros nas quais o diálogo e uma certa positividade do lugar comum são a moeda de troca.

Oralizar é a moeda comum de resistências aos lugares especiais e de privilégio tão recorrentes nas tradições literárias nacionais, com seus cânones de autores “machos, adultos e brancos”. Por isso, meu conceito de oralização é ambivalente, porque pressupõe necessariamente um ambiente de escrita, a partir de onde, e só a partir de onde, é possível resistir pela literatura para além do literário. Oralizar se torna assim a operação semiótica definidora da multidão, sendo sob este aspecto diferente em tudo do conceito mais antigo de oralidade.

Foi em Edouard Glissant que li a instigante sugestão de que comunidades culturais não hegemônicas “trabalham” para oralizar a literatura:

> Penso que hoje trabalhamos no sentido de uma “oralização” da literatura – por um lado porque há poesias orais coletivas que se desenvolvem; por outro lado porque está havendo “oralização” das técnicas da escrita (GLISSANT, 2006, p.126).

A oralização tem dupla face ou dois caminhos que se bifurcam, uma por ser coletiva e ter um pé nas memórias comunitárias, outra por ter com a escrita uma relação de hibridização e ruptura. Ela tem um aspecto imaginário, cultural, semiótico em toda amplitude; e um aspecto, diria, maquínico, tecnológico.

É a consciência maquínica das economias do signo que diferencia a oralização da oralidade, cuja relação com a ideologia do Estado-Nação devemos ter sempre em mente. Os pressupostos da oralidade estão na raiz de toda ideologia nacionalista na medida em que dela descende o próprio conceito de povo e de popular, por extensão, de nação.

A oralização é não nacionalista, é uma espécie não épica de epos, multilíngue e compósito, um epos que não crê no épico nem em sua epopeia. Ela é epos em 2 outros sentidos: na premissa da partilha e do comum, aquilo que, como sugeriu Jacques Rancière (2009), nos une e nos divide; e numa preocupação com os mortos e com suas memórias,

constituídas, tradicionais, e por inventar, abertas, não absolutas, não solipsistas.

Por isso que pensar em oralização não é pensar em oralidade. A oralidade é um sistema estático; a oralização é errática, não sistemática por estar inserida nos devires não previsíveis das culturas.

Se a oralização não pode esquecer nunca os estudos da oralidade, com ela não deve se confundir. A oralidade já tem uma longa tradição de pesquisa, é um conceito que constitui sistema, porque já possui, tanto na linguística quanto na antropologia e nos estudos literários, por exemplo, importantes bases de pesquisa para se pensar a voz e seus devires, mas é diferente da oralização porque esse sistema está eivado de pressupostos que o conceito de oralização recusa, a saber:

1) uma prática de memória associada a tradições supostamente uniformes e monodiscursivas, "populares", muito arraigadas lá atrás, num passado absoluto; 2) a fala como princípio definidor, cuja anterioridade temos bons motivos para desacreditar, a oralização é mais sonora que linguageira, é escritura de rastros, para lembrar a crítica de Jacques Derrida ao fonologismo; 3) uma maneira de delimitar o objeto de pesquisa a partir de unidades estáveis, campos autônomos e exclusividade sociossemiótica.

A oralização tem um pé fora da oralidade porque se situa sempre em contextos de escritas, muitas escritas e escritas de muitos. Ela possui uma relação indissociável com o letramento e com as muitas formas institucionais de uso da escrita, cada dia mais associada a máquinas de produção simbólicas multimodais e intergenéricas. Ainda mais porque se sabe que os modos de tratar a alteridade no ocidente têm sido uma constante passagem pela tradução da oralidade à escrita (DE CERTEAU, 1995), ser outro sempre foi passar pela escrita do mesmo. Ou, nas palavras de Jacques Derrida, "a todas as línguas praticadas pelos povos que, no entanto, continuam se chamando 'povos sem escrita'" (1973, p.176). A oralização, como a estou pensando aqui, está mais próxima da escrita que da oralidade. Sua relação com a oralidade é lateral, com a escrita é umbilical.

Pensando nas comunidades africanas de longa tradição de oralização da literatura, Jean Derive nos dá boas pistas para pensá-la como espaço político estratégico para as comunidades não hegemônicas preservar sua memória e dos seus, expandir suas formas de produção simbólica para alhures, num processo que pressupõe uma reflexão constante sobre o próprio escrever:

> Enquanto autênticos representantes de uma civilização de oralidade é que os escritores africanos produziram a literatura mais concordante com as suas normas escritas e que, ao contrário, é na mesma medida em que eles se integraram a uma civilização da escrita que eles tiveram os meios de operar a oralização dessa literatura. Pois, se admitimos a hipótese aqui defendida, trata-se exatamente de uma oralização da literatura, isto é, da operalização de um processo que supõe um trabalho. Mais do que índices naturalmente dispostos no texto, quase sem o conhecimento dos criadores, as marcas de oralidade são signos, a serviço de estratégias – conscientes ou inconscientes – que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade (DERIVE, 2010, p. 24).

Numa perspectiva que leva em conta as máquinas de produção de linguagem contemporâneas, Félix Guattari ajuda a pensar a oralização para além da oralidade a partir de num novo conceito de subjetividade nas sociedades contemporâneas associado a componentes sociais, "industriais" e semióticos assignificantes, formando "máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente lingüísticas" (GUATTARI, 1992, p.14). Para ele, subjetividade é "o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial*

autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p.19).

Portanto, subjetividade não remete a sujeito ou individualidade, ela é no mais das vezes coletiva. Se a fala plena da metafísica da presença esvazia "as dimensões existenciais da expressão", exprimir tais dimensões exige uma máquina assignificante, que desterritorialize a essencialidade do nome e do sujeito identitário que funda a oralidade enquanto presença a si.

> É no cruzamento de universos maquínicos heterogêneos, de dimensões diferentes, de textura ontológica estranha, com inovações radicais, sinais de maquinismos ancestrais outrora esquecidos e depois reativados, que se singulariza o movimento da história (GUATTARI, 1992, p. 53).

Sob este aspecto, a oralização é antes um exercício e um processo em devir, em via de encontrar uma forma, como sugeriu Paul Zumthor pensando na poesia sonora, sem nunca efetivamente se "conformar". Tendo como dois inimigos úteis a palavra e a música, a poesia sonora reage contra o fechamento operado pela linguagem, pratica uma comunicação fora da linguagem, pois se alimenta de processos de significação de diversas ordens: materiais e energéticos, de humor e afeto, representações mentais individuais e coletivas, "máquinas" desejantes e "máquinas" abstratas. Suas duas recusas históricas, da música e da palavra, objetiva a contribuição de "fluxos indiferenciados" (ZUMTHOR, 1998).

Diante dela, o leitor da escrita literária tradicional perde a segurança de seu espaço corporal unificante, ele não sabe onde pôr os olhos. As nossas faculdades de delimitação ordenadora do espaço se perdem, não importa tanto encontrar o significado das palavras... A oralização questiona a tirania dos signos que se impõem como única realidade.

Na oralidade maquínica, uma das muitas formas de oralização, nenhum conteúdo da subjetividade está imune à influência de diversos sistemas, que não são sinônimos da chamada sociedade das máquinas ou do virtual, pois as máquinas sempre estiveram, e em toda parte.

A voz de qualquer suposto poeta de primeira primeiridade só é possível em um ambiente maquínico: são máquinas tudo o que dá pertinência, existência e potência. Como sugeriu Leroi-Gourhan, um objeto não é nada fora do conjunto a que pertence, de seu "agenciamento maquínico de enunciação".

A oralização, portanto, não articula (só ou principalmente) questões de identidade. Sua inserção num passado, numa tradição, numa comunidade, não para aí, no "identitário". Como estratégia de leitura, o tempo é sempre o presente, "carregado de agoras". De resíduos, contemporâneos não contemporâneos, potenciais formas por vir.

Ela não porta nenhuma saudade, todos os seus mortos estão vivos, no presente da obra. Não é o passado ou a memória de uma outra semiose em uma obra do presente do leitor, é uma espécie de futuro do texto atual, na medida em que não remete a um antes fundado lá atrás, só pode ser encontrada a posteriori, como "efeito".

Se o romance é um gênero que reflete a forma de percepção intergenérica da modernidade, como queria Mikhail Bakhtin, associado à leitura silenciosa do livro, a oralização é intermidial. Ela não é encontrável só nas formas da interação vocal. Ela é tanto o devir da literatura para outras linguagens quanto a permanência, em nova base, da literatura como gênero do discurso moderno nas outras mídias e artes.

A oralização está associada a um novo élan cultural pós-romanesco que vai da literatura para tantas mídias e destas para o texto literário, sobretudo narrativo. Essa dominante cultural não é oral; é também oral, mas é principalmente sonora, para mim mais definidora do contemporâneo do que o imagético e/ou visual tão comuns no discurso pós-moderno. Se um dos pressupostos da teoria contemporânea é o de que vivemos num mundo de imagens, pouco se tem dito que a "imagem contemporânea", seja lá o que isso for, aparece no mais das

vezes acompanhada da voz e do som, ou seja, a imagem contemporânea é fortemente acústica.

Em algumas narrativas contemporâneas o graffite, a música popular em geral e o rap em particular, a televisão e a conversa cotidiana são mais determinantes que as tradições do livro e da leitura. A esfera acústica faz a escrita, a Literatura (com L maiúsculo), ser habitada por uma outra semiosfera, por um cruzamento diagonal do sonoro no livro.

Oralizar redimensiona o *habitus* linguageiro, institucional e excludente, e coloca a nossa disposição outras formas de formar, outras estruturas, outro tipo de signo e de interação sociodiscursiva, outros lugares de dizer e do fazer, sempre pela língua e pela escrita, nunca sem elas, mas não confinado a elas.

A oralização da literatura aprofunda o caráter vivencial do discurso. Ao quebrar o corte epistemológico entre dizer e estar no mundo, a vivência põe ênfase na "dimensão comunitária da vida social", "duração feita de pequenos 'instantes eternos', que, de modo fractal, formam o mosaico de uma socialidade que não possui um sentido unívoco", antes é feita de "significações ao mesmo tempo efêmeras dentro do momento, mas não menos perduráveis em sua globalidade" (MAFFESOLI, 2001, p.177).

Trata-se de uma pulsão que atravessa a escrita e a oralidade numa relação de diálogo, fusão, tensão, pastiche, incorporação, comentário, citação, relação não "interlingual", inter e intrassistêmica, pressupondo a literatura e suas escritas sempre num contexto de multiplicidades. Nem fora nem dentro, todas as linguagens, todas as mídias e todas as artes se atravessam com a cultura comum das práticas cotidianas.

A oralização tem a toda vez um prefixo inter... e só se interessa por escritas, no sentido derrideano de rastros, materialidades de *grama*. Ela se alimenta de "um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais", como quer o paradigma indiciário de Carlo Guinsburg (1989), "a viva voz, pelos gestos, pelos olhares", todos nascidos da "concretude da experiência" (GUINBURG, 1989,

p.167), dando especial importância a elementos "incialmente considerados não pertinentes ao texto os elementos ligados à oralidade e à gestualidade, depois os elementos ligados ao caráter físico da escrita" (GUINSBURG, 1989, p.157).

Com a urgência do cotidiano contra a opressão e o empobrecimento, a oralização pressiona o discurso constituinte da literatura como campo literário autônomo a tornar-se multiacentual e polivocal.

Em outras palavras, oralizar a literatura é semiotizar a resistência dos muitos, de seus diversos modos de produção de linguagem e de vida através de um atravessar da escrita pelo sonoro, aquilo que define a nossa época e que é por hipótese o "sistema modelizante primário" das maiorias minoritárias.

REFERÊNCIAS

CEVASCO, Maria Elisa (2003). **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial.

COCCO, Giuseppe. **MundoBraz**: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DE CERTEAU, Michel. Etnografia: a oralidade e o espaço do outro. In: **A escrita da história**. São Paulo: Forense Universitária, 1995.

DENNING, Michael. O fim da cultura de massa. In: **A cultura na era dos três mundos**. São Paulo: Francis, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. In: Oralidade, literarização e oralização da literatura. Belo Horizonte: **Cadernos Viva Voz**, UFMG, 2010.

ESCOSTEGHY, Ana Carolina D. **Cartografia dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GIROUX, Henry A. **Atos impuros**: a prática política dos estudos culturais. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GLISSANT, Edouard. O caos-mundo: por uma estética da relação. In: **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: EDUFJF, 2005.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUINSBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista de crítica literaria y de cultura**, 17, disponível em: http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf.

MAFFESOLI, Michel. A vivência. In: **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. Um posicionamento na interlíngua. In: **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesus. A experiência e a técnica como mediações das massas com a cultura. In: **Dos meios às mediações.** Rio de Janeiro: Juiz de Fora: SENAC, 2003.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (Orgs.). **A política dos muitos**: povo, classes e multidão. Lisboa: Edições Tinta da China, 2010.

PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Campinas: UNICAMP, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

REZENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SCRAMIN, Susana. **Litertura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIS, Susan. **Cotidiano**: para começo de conversa. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

ZUMTHOR, Paul. La poésie et le corps. In: Éscriture e nomadisme. Montreal: L'Hexagone, 1998.

UM ROMANCE ALTERITÁRIO

A imensa desproporção entre a causa imediata e o resultado "necessário" é um desses nexos em que sentimos o peso inexorável da história contemporânea.

Roberto Schwarz

O romance *Cidade de Deus* (LINS, 2002), escrito a partir das anotações do autor numa pesquisa etnográfica de que participou como voluntário, é dividido em três grandes blocos narrativos, cada um deles centrado em um personagem: "1. A história de Inferninho"; "2. A história de Pardalzinho", e "3. A história de Zé Miúdo". Cada um dos blocos tem continuidade no seguinte, funcionando o terceiro como culminância.

Ao longo das quatrocentas e uma páginas nota-se a enorme diversidade de formas de vida, de concepções de mundo, de demandas socioeconômicas e de cidadania, de direito ao trabalho, à cultura e aos bens culturais, de afeto e subjetividade, etnia, gênero e geração.

É um romance de muitas ambivalências. Chamo-o alteritário porque ele contém e reforça muitos dos autoritarismos brasileiros, inclusive na criação de tipos à moda naturalística. Mas o é na medida em que encena, como substrato lógico e logística de semiotização destes mesmos tipos, uma realidade plural que constitui pontos de fuga e

pactos fortes de solidariedade contra a distribuição desigual de bens e serviços.

Alteritário porque se ele reforça muitos dos nossos mitos, sobretudo contra os pobres e sua "óbvia pobreza", potencializa também sua enorme riqueza, seu mundoBraz. Alteritário porque nele se refazem e se desfazem os dogmas da "invenção favela" no mesmo ato de reforçá-los.

Lícia Valadares (2005) elencou 3 mitos sobre a favela brasileira: 1. Na favela, o comportamento é determinado pelo meio aparentemente uniforme, na pior moda naturalista; 2. A favela é o lugar da pobreza e dos pobres; 3. A favela é sempre pensada no singular.

Cidade de Deus é, em muitos aspectos, a "metáfora" de um certo Brasil. Mas é também o seu contrário. Se visto fora da chave exclusiva da violência, é um romance alteritário porque os conflitos em torno da alteridade encenam os rastros de relações assimétricas de poder, mas num espaço de multiplicidade, onde muitas relações se constroem e se desfazem, refazem-se sempre, criam espaços amplos de solidariedade e conflito.

O sentido que estou dando à palavra alteritário é oximórico, é o entre-lugar entre o autoritarismo e a alteridade, seu antipoder.

Do diverso e do alter

Para Maurício Langon (2003), a diversidade cultural diz respeito à pluralidade de caminhos que uma sociedade pode assumir, ela implica na diversidade de projetos de vida e possui uma sintonia com a criatividade e as memórias bio-simbólicas e tecnológicas de cada ser humano, servindo de entrave para toda visão unidimensional e autoritária das relações sociais.

Em um aspecto, *Cidade de Deus* pode ser tomado como um romance da diversidade, de uma diversidade paradoxal. Ele se constitui como um objeto condicionado pela violência e pelo individualismo, que potencialmente são contrapostos nos instantes de encontro entre as

diferentes formas de vida e seus projetos, ainda que fragmentários, de superação.

O romance parece dizer, à revelia de si mesmo, que a diferença e a diversidade não engendram em princípio a alteridade, mas por onde esta se imiscui e se torna potencialmente transformadora.

Entendo a alteridade na perspectiva aberta por Denise Jodelet (1998, p. 51):

> A noção de alteridade não parece pertinente para designar a situação ou o modo de tratamento reservados a um 'próximo' que, se bem que distinto, apresenta similitudes com o eu. *Stricto sensu*, o termo só parece convir nos casos em que, num contexto plural, é colocada uma distância radical em sua relação a uma identidade. A questão está então em compreender como se passa do próximo ao outro e da diferença à alteridade.

Parto da premissa de que a diversidade não implica necessariamente a alteridade, embora ambos tenham em comum o fundamento da diferença. A não similaridade entre diversidade e alteridade se dá porque, se pensarmos no caso brasileiro como um dos mais exemplares, a diferença vem não raro acompanhada de subalternização que em termos sociais implica na expropriação de certos grupos dos espaços de cidadania e divisão equitativa do bem material e cultural.

A alteridade é o futuro da diferença, sua utopia política. Um tanto paradoxalmente, sua premissa.

Pode-se afirmar que o romance de Paulo Lins sugere como um de seus efeitos ideológicos a existência de certa gratuidade nos projetos de vida dos personagens principais. Ele parece mostrar que no mais das vezes a proximidade se funda no autoritarismo e na individualidade de projetos de vida de longo prazo que nunca pressupõem o outro como parceiro capaz de encampar a luta.

Por hipótese, este é o movimento de produção de sentido dominante na obra, ao qual a boa crítica já chamou atenção.

O próximo, aquele que porta uma similitude com o um, no entanto não o reconhece enquanto possível agente de solidariedade. No romance, o autoritarismo é de meu vizinho, daquele com quem compartilho pontos em comum, o mais determinante deles é a pobreza, mas não sou reconhecido como espaço potencial de partilha.

No ato de não me reconhecer numa identidade comum, minimal que seja, desconhece minha outridade, pois age sobre ela com extrema violência, tanto física quanto simbólica, e, o que é aqui mais determinante, ambos ficamos impedidos de superar a exclusão a qual estamos submetidos.

A identidade aqui se mostra como necessariamente transicional porque não fundada por uma memória e por um passado que se queira manter vivo. Ao contrário disto, os personagens estão em vias de romper com a identificação pura e simples, o espaço da favela é um espaço potencial de revolta, individual, inclusive contra o meu próximo, e se transforma num espaço de trânsito, em que os sujeitos estão sempre projetando sair do que estão.

Esta construção de identidade, ao projetar seu futuro fora do reconhecimento do outro, precisa negar qualquer projeto coletivo, todo "lugar-comum", toda memória comum, a não ser a da pobreza e da miséria, que, neste caso, não serve de aglutinador.

Vejamos como o "travesti" Ana Rubro Negra, irmão de Inferninho, um dos mais sangrentos personagens da trama, depois da morte do irmão e de um percurso degradante pela miséria e pelo preconceito, trata "os pobres", com quem convivia até casar-se com um sargento da polícia:

> Pela rua do Meio ia Ana Rubro Negra mais maravilhosa do que nunca, porém discreta, pois doutor Guimarães a impedira de usar roupas extravagantes ou psicodélicas, como ele mesmo dizia. Na maior felicidade do mundo, ela atendeu às exigências do marido. Marido? Sim, marido, que comprou uma casa num lugar tranqüilo, aparelhou-a com todo bom gosto. Não deixava mais Ana

> Rubro Negra ir para a viração, era agora mulher de um homem só, e, para dar mais encanto a sua vida, deixou que ela adotasse o bebê de uma amiga que fora presa.
>
> Ia à feira, aparecia em Cidade de Deus somente com essa finalidade, empurrando um carrinho de bebê de última geração. Coisa fina. Olhando sério para os poucos que insistiam em fazer-lhe piadas, reclamava do preço e da qualidade dos produtos, parava para conversar somente com aqueles por quem nutria alta estima, pois agora dera para detestar pobres, porque eles são barulhentos, desdentados e sem nenhuma compreensão do que seja homossexualismo. Porque viado não o era mais, era homossexual e orgulhava-se disso (LINS, 2002, p. 304).

A consciência de si se projeta na exclusão do outro, numa diferença sem solidariedade e que se transforma em má consciência, pois não afeta os pilares mesmos da opressão mútua que mantém o sistema estruturante intacto, ou seja, a pobreza não engendra a crítica do processo de empobrecimento no qual estão inseridos. Não existem, semiotizadas no texto, as grandes corporações que sustentam tanto o tráfico de drogas quanto a lógica do capitalismo de mercado na virada dos anos 90 do século passado, por exemplo.

Alguns outros exemplos são ilustrativos, como o sexismo explícito e a violência simbólica contra o nordestino, sinônimo de "trabalhador e peão otário", recorrente em todo o romance:

> Assim que Berenice acordou, Inferninho pediu-lhe para comprar mantimentos, maconha e cocaína, intencionando passar uma semana sem sair de casa. Não daria mole pra Kojak de jeito algum. Iria ficar comendo, bebendo, cheirando e metendo na sua mulher durante toda a semana. Pressupunha que Cabeça de Nós Todos esfriaria a cabeça.

> Poderia até pensar que ele tivesse capinado fora. Tinha receio de algum paraíba o alcaguetar. Todo nordestino, além de puxa saco de patrão, é alcagüete. Essa raça não vale nada. São capazes de cagar o que não comeram (LINS, 2002, p.140).

O não reconhecimento da alteridade ao unir conflito com proximidade gera relações sociais onde sobressai a violência e a ausência de qualquer responsabilidade pelo outro. A diversidade destituída de alteridade assume uma configuração oportunística.

É nestes termos que Zé Miúdo, personagem principal do romance, responde à exclusão de que se reconhece vítima:

> As mulheres de família, que não andavam na noite, não roubavam, não passavam o final de semana encafuadas numa birosca, trabalhavam e estudavam, o atraíam. Mas, além de ser bandido, era feio: baixinho, gordinho, pescoço socado e cabeçudo. O carro novo que comprara, os cordões de ouro que usava, as roupas da moda, nada disso chamava a atenção dessas. Não falava a ninguém de seu sofrimento. No entanto, descontava nos bandidinhos e dera para estuprar as mulheres que o interessavam (LINS, 2002, p.306).

O não reconhecimento da alteridade impede a construção de uma identidade coletiva que transforme a consciência da miséria em movimento social de luta por cidadania e por distribuição de renda e valor.

A violência dá visibilidade a uma invisibilidade negativa; ela se transforma numa forma de acesso à cidade de onde estes grupos foram excluídos, embora a **ação romanesca** se desenrole no espaço da favela, sendo as outras áreas da cidade apenas evocadas de passagem.

Os personagens centrais de *Cidade de Deus* vivem numa visão radicalmente negativa do trabalho como impulsionador da cidadania e da justiça social.

O romance não traz para o primeiro plano os diversos movimentos e agrupações coletivas cada dia mais comuns nas periferias brasileiras, dos quais o rap e as associações de mães de jovens assassinados são ótimos exemplos. Centra fogo no individualismo e na ausência, ou impossibilidade, melhor seria dizer, de projetos efetivos de ruptura e de crítica política e cultural por parte dos personagens centrais.

A potência dos pobres II

Contudo, todas as potências dos pobres estão de certo modo configuradas, às vezes sob a forma pressuposta do silêncio, neste sintomático romance contemporâneo.

A riqueza dos pobres está nele, às vezes invisibilizada, mas visível. Vista com outra chave, a violência funciona como operador lógico de tensões e de demandas de toda ordem, embora o romance as enuncie de viés, pelas dobras e laterais, pelo seu próprio, do romance, silenciamento.

Retirado o véu do romanesco, as muitas deambulações dos personagens secundários, entrando e saindo da trama, nas suas secundariedades de segundos, de subalternos da subalternidade, engendram outros movimentos de sentidos nos quais salta a consciência aguda da própria condição. *Cidade de Deus* é um romance alteritário porque nele o diverso, com suas muitas indiferenças, não pode esconder a presença, sempre resistente, do alter.

Precisamos fazer uma "leitura futura" do romance de Paulo Lins. Ou seja, ler aquilo que o romance não representa ou o faz, e aqui estaria um dos seus grandes méritos, como ausência pressuposta.

A crítica tem chamado atenção para a centralidade da violência no romance, ao achatamento de todos os personagens em uma chave única, do crime, da vadiagem, do preconceito, da pobreza do pobre. Contudo, ele está a pedir uma outra crítica, uma leitura que dê conta de suas ausências, uma crítica que consiga ler para além da sua superfície visível.

Roberto Schwarz foi o primeiro a perceber esta potência invisibilizada na própria obra ao afirmar que:

> O romance de estreia de Paulo Lins, um catatau de quinhentas e cinquenta páginas sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem (SCHWARZ, 1999, p. 163).

Parece-me que o vazio de toda forma de relação de alteridade, entendida como o reconhecimento radical da diferença com a qual partilho traços comuns, esta ausência de projeto coletivo no romance é apenas aparente, da mesma forma que é aparente o caráter repetitivo e novelesco a presidir sua trama.

A sensação de repetição, reforçada inclusive pelo número excessivo de personagens e por ações completas, que dá ao enredo a característica de mosaico de contos de pequena e média extensão, se observada com um outro olhar, mostra grande diversidade étnica, de classe, de gênero e geração que, se não ascende a uma consciência coletiva do empobrecimento, já a projeta como potência futura.

> Conjunto o quê? Favela! Isso mermo, isso aqui é favela, favelão brabo mermo. Só o que mudou foi os barraco, que não tinha luz, nem água na bica, e aqui é tudo casa e apê, mas os pessoal, os pessoal é que nem na Macedo Sobrinho, que nem no São Carlos. Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela de Zé Miúdo' (LINS, 2002, p. 116)

Zé Miúdo, para além do individualismo e do autoritarismo que domina sua ação e o seu pensamento ao longo do romance, formula uma espécie de identidade negativa que, no entanto, a despeito de sua indiferença e de seu desejo de posse sobre o outro, pressupõe uma "comunalidade". A propósito, Zé Miúdo parece se debater sobre o problema da identidade e da autoestima, embora tente resolvê-lo pelo exibicionismo consumista e pela violência.

A similaridade que faz unir grupos de lugares diferentes a partir da ideia comum do empobrecimento e da favelização a que estão submetidos grandes massas urbanas potencializa um sentido para a ausência, o seu desenvolvimento futuro, a transformação do individualismo e dos projetos fragmentários em movimentos sociais fortes.

A transformação do esfacelamento em unidade provisória, em identidade de grupo, em adversários e demandas comuns, parece ser exatamente a ausência visível a que me referi, aquilo que, embora não tome forma, está a um passo de tornar-se efetivo, inclusive se pensarmos que a violência, longe de ser um ato contra a democracia, é não raro uma luta efetiva por ela (YOUNG, 2002).

Na medida em que invisibiliza o reconhecimento da alteridade diante dos atos isolados e sem futuro dos agentes representados, o romance acaba por colocá-lo, a todo momento, como estágio, diria, lógico ou pressuposto da trama representada. A guerra de posições individuais pelo controle da favela, através do tráfico e do crime, envia a significação do romance para uma guerra contra um certo estágio do atual.

Embora não deem resposta política à questão, a presença desses personagens, seus atos e os lampejos de autoconsciência abrem terreno para um futuro potencialmente separado do presente determinante e opressor:

> A presença desses sujeitos na cena política tem a peculiaridade de atualizar, no registro do dissenso e do conflito, os princípios universais da igualdade e da justiça, uma vez que essa presença

> significa a exigência de uma permanente e sempre renovada negociação quanto às regras de equidade à medida de justiça nas relações sociais (PAOLI; TELLES, 2000).

O impasse a que estão submetidos os personagens do romance, entre a opressão e as respostas que acabam por aprofundá-la, sugere solidariedades que se transformem em uma forma de coletividade alicerçada em princípios de singularidade e produção de subjetividade baseados não na diferença por si mesma, mas no comum.

Em outras palavras, os muitos movimentos de sentido que o romance sugere, à revelia dele mesmo, potencializa uma consciência política estratégica das demandas comuns, que pressupõem a alteridade como potência futura.

Por hipótese, em *Cidade de Deus* é impossível dissociar os pressupostos simbólicos dos personagens de demandas por direitos, por dignidade e por cidadania. uma tal estratégia implica um processo de construção de novos tipos de relações sociais que compreenda sujeitos sociais ativos.

Creio que, como utopia política de base, a linguagem, o *general intellect* que Negri e Virno foram buscar em Marx, pode ser o núcleo norteador da construção desta comunalidade periférica radical, o preâmbulo estratégico capaz de dar unidade à fragmentação e ao individualismo, pois pode criar uma memória coletiva e transformar a dispersão em fundamento, ou seja, transformar aquilo que é resíduo secundário em força que dê dinamismo e princípio coletivo norteador à ação.

Vejamos este oralizante diálogo entre o bandido Cosme e Fernanda, dois personagens secundários que mal aparecem na trama:

> - Preciso te dar uma idéia.
>
> - Tem que ser jogo rápido que eu já tô atrasada.

> - Pó, mina, aí: to paradão na tua. Sabe qualé? Dormi até agora e sonhei com você à pamparra. Eu tô pra te mandar essa letra há um tempão, mas não tive oportu...
>
> - Qualé, meu cumpádi? Que papo torto é esse? Não tô nem entenden...
>
> - Se amarro na tua há uma etapa, morou? Se tu largar o Silva, eu colo contigo na moral.
>
> - Tá vendo só como são esses malandro! Parceiro do meu marido e me cantando na maior!
>
> - Eu não queria piranhar ele, não. Gosto às pampa dele, tá sabendo? Mas meu coração tá birimboladão. Vou te mandar uma letra que nunca mandei pra mina nenhuma pra tu levar mais fé ni mim.
>
> - Que letra?
>
> - Te amo!
>
> - Só vou pensar em outro homem depois que Silva morrer. Enquanto ele tiver vivo, na minha carne quem manda é ele. Até mais! – finalizou, fazendo sinal para o ônibus. (LINS, 2002, p. 113).

Não obstante a ação violenta que culmina no assassinato de Silva por Cosme, a cena é atravessada por solidariedades fortes ou em vias de, e quero crer que esta é uma característica importante que atravessa todo o romance, para a qual a crítica tem negligenciado. O próprio conflito que turbilhona a consciência de Cosme atesta isso:

> Cosme atravessou a estrada do Gabinal sem desgrudar os olhos da negona gostosa. Viu-a atravessar a roleta com seu decote, que encantou o trocador. Seguiu pela beira da estrada com passos lentos, desceu a escadinha, foi por dentro dos blocos de apartamentos; olhar cravado no chão, pensamento em desalinho. Tinha feito uma besteira. Se ela entrasse no papo estaria tudo certo,

> mas a desalmada fez jogo duro. E se ela falasse pro Silva? Na certa ele o levaria pra uma roubada. Esse negócio de cantar mulher de amigo e não comer é muito pior, porque, comendo ou não comendo, a amizade vai pra casa do caralho (LINS, 2002, p. 113).

É o engendramento da utopia de superação da subalternidade dentro de relações autoritárias que me faz pensar em *Cidade de Deus* como um romance alteritário, aquele que faz brotar do autoritarismo as condições de sua superação, de engendramento da alteridade como potência dos pobres.

Para além da efemeridade dos "contratos" e da espetacularização do crime e da violência, em todos os níveis, e o romance tem muitos, pactos fortes se constroem.

Eis o desafio que proponho para se ler o *Cidade de Deus* projetando-o para o futuro como leitura profunda de seu presente imediato. O que sairá daí? *Nada ou quase uma arte*.

REFERÊNCIAS

JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo social. In: ARRUDA, Ângela (Org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998, p.47-67.

LANGON, Maurício. Diversidade cultural e pobreza. In: SIDEKUM, Antônio (Org.). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Editora Unijuí, 2002, p.73-88.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 403 p.

PAOLI, Maria Célia; TELLES, Vera da Silva. Direitos sociais: conflitos e negociações no Brasil contemporâneo. In: ALVARES, Sonia (Org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p.103-148.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.163-171.

VALADARES, Lícia. **A invenção da favela.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, 204 p.

YOUNG, Jock. **A sociedade excludente**: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente. Rio de Janeiro: Revan, 2002, 314 p.

III

POIESIS DE CAMPOS

ECO-LÓGICAS: AUGUSTO DE CAMPOS LEITOR DE JOÃO CABRAL

> *O que pensas de poesia concreta, perguntei, eu, a mim próprio. E, respondi: - Não penso nada, nem nada se pode pensar, nem nada se pode dizer.*
>
> ***Antônio Boto, Diário Carioca, 10/02/1957***

> *Antes de mais nada a nova corrente não deve ser levada a sério.*
>
> ***Tito Mendes, O Jornal, 15/02/1957***

> *Marques Rebello, que acaba de comemorar seu cinqüentenário e mostrou-se contra a poesia e a pintura concretistas, acaba de machucar a mão.*
>
> ***Diário da noite, 14/02/1957***

Anticéu (1994, p. 33) de Augusto de Campos contém 8 versos ("cego do falso brilho/ das estrelas que escondem/ absurdo mundos mudos/ mergulho no anticéu/ brancas no branco brilham/ ex estrelas em braille/ palavras sem palavras/ na pele do papel"), dos quais quatro são inscritos em azul e quatro em amarelo; nestes últimos, abaixo do amarelo quase ilegível, os versos se repetem em Braille.

Possui uma particularidade, que aqui será tomada muito a sério: deixa as marcas de uso e de leitura fortemente visíveis na superfície branca do papel. Na tentativa de seguir a sugestão de leitura do Braille, a superfície da página é rasurada por "rastos de leitura" que com o contínuo uso encobrem a página, mormente o espaço inferior, onde estão escritos os versos em Braille.

No ato de ler, que aqui também é tocar, o leitor deixa sempre algo, cada visita é uma nova inscrição. Como se cavasse ou talhasse no papel, não palavra ou frase, mas situações de leitura. A página incorpora uma duração; ao olhar, o leitor se sente olhado pelas marcas deixadas por ele mesmo e pela história de seus usos.

No entanto, o Braille, e sua intersemiose com as palavras e as cores, azul, amarela e branca, não se presta às mesmas implicações do uso comum. Ele ressignifica, desloca-se na medida em que desloca o sentido do ato poético: o habitat habitual da poesia literária, a página inerte, se transforma em um espaço processual, no qual, ao lado de outras "outridades", estão as inscrições do leitor, a mediação da leitura tornada signo.

Devem-se ler estas marcas, verdadeiros vestígios. O semiósico em toda amplitude ultrapassa a mensagem que nele está escrita inicialmente e assume o ambiente, as mãos, sujas de tinta ou molhadas, que o leram, mais até do que naqueles poemas aos quais sempre voltamos desde que os lemos pela primeira vez.
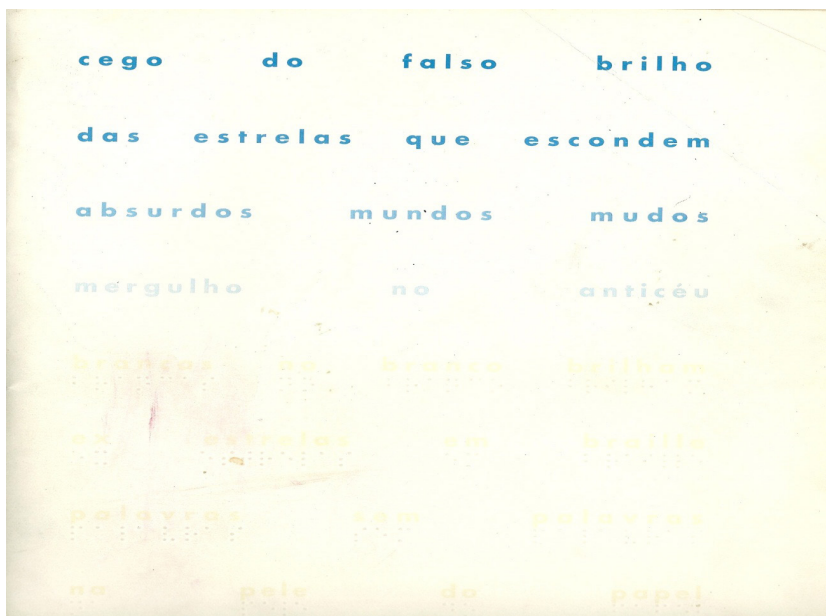
IMAGEM - 5
FONTE – Campos, 1994, p.36

Anticéu é um objeto em que se habita, mas um habitar que é sempre um fora, que é sempre um reconstruir, um desfazer tecendo, lugar onde recepção e produção, leitura e escritura, não se separam; espaço onde a antiga divisão do trabalho intelectual entre escreventes e leitores se desconstrói. Se nenhum sentido se dá antes do ato de geração do signo, se não existe sentido anterior à semiose, *Anticéu* incorpora, no ato de leitura, o trabalho da história, de onde podem nascer os sentidos possíveis.

João Cabral e seus minérios

Penso num poema de João Cabral de Melo, *Antiode* (1975, p.332), ao qual o texto de Augusto de Campos remete explicitamente, para se descortinar como a *poiesis* de Campos nasce de um hábito crítico de leitura, neste sentido, da própria poética de João Cabral. O poeta pernambucano foi o poeta contemporâneo brasileiro a quem a Poesia Concreta quis chamar atenção entre seus pares nacionais; naquele momento é, sobretudo, o poeta do tríptico de 1947-1949 que influenciara Noigandres.

Mas o que aprofunda o diálogo de João Cabral de Melo Neto com Noigandres são também as reflexões críticas do poeta pernambucano sobre a relação entre a poesia e a sua audiência, sobretudo em *Joan Miró* (1998, p.17-49), texto crítico do poeta pernambucano que aborda a recepção de arte no ocidente moderno a partir do Renascimento, situando para além dela a ruptura do pintor catalão.

A análise da pintura de Miró e o tríptico de 1947-1949 têm fortes pontos de contato com a Teoria da Poesia Concreta. Não que os textos apontem uns aos outros diretamente; trata-se, contudo, de observar a coerência de um projeto poético-político, ou uma verdadeira tradição antitradicional da poesia da língua portuguesa, posta a funcionar por dois dos mais importantes poetas do século XX no Brasil.

O João Cabral do tríptico - *Psicologia da composição*, *Fábula de Anfion* e *Antiode*, - de 1947-1949 (1975) - é o interlocutor que, desde os

manifestos do início da década de 50, os concretistas vêm sinalizando como o poeta do pós-guerra a levantar as questões mais instigantes para a *poiesis* contemporânea, tanto em seus poemas quanto em seus textos críticos.

Anticéu dialoga em profundidade com *Antiode*, como aqui se tentará mostrar, levando a desconstrução cabralina da "poesia dita profunda" a um patamar teórico-poético raras vezes encontrável na poesia contemporânea, brasileira e internacional.

É na arte conceitual e na arte performática que *Anticéu* encontrará pares fecundos, no que permite articular de uma crítica do uso tradicional do texto poético e chamar atenção para os aspectos institucionais, ideológicos, que sustentam as formas de recepção e, por conseguinte, o valor de uso dos objetos culturais.

Nestas duas poéticas, que têm neste objeto-signo de Augusto de Campos seu ponto máximo de contato e de diferença, tudo aponta para a historicidade como componente inalienável da *textura* poética. Embora pedra de toque em outras manifestações artísticas, como a arquitetura, não é um hábito de poetas no Brasil, muito menos projeto inscrito no próprio texto poético.

Ligada tradicionalmente aos valores platônicos e à dicotomia bastante acentuada entre o interior e o exterior, entre a profundidade e a superfície, dicotomia tipicamente cristã e pequeno burguesa, a tradição da poesia nacional, e uma certa prática crítica, não podem ver positividade nas "poéticas projetivas", na consciência histórica que, praticando a *poiesis* como pesquisa no presente da tradição, projeta-a para o futuro, como leitura, sim, crítica do presente.

A "interioridade", da ordem do vago, do divino, do profético, não pode intervir ativamente na ação do signo, pois ele já nasce pronto, de Deus, da inspiração ou do inconsciente. Logo, intervir, através da *poiesis*, nos meios de transmissão simbólica contemporâneos, intervenção nunca de natureza totalmente poética ou estética, mas fundamentalmente política e técnica, é impensável para o "clube dos líricos" (a expressão é de João Cabral).

Diante do computador e da televisão (problema colocado por Augusto de Campos desde 1953), a poesia de "expressão interior" não pode ser produzida a não ser se entregue à mão de um técnico, separando nitidamente o poeta da execução do seu trabalho, aprofundando o papel apenas ancilar do poeta no nosso tempo.

Não se trata de defender uma corrida dos poetas aos novos meios; trata-se antes de levar em consideração: 1) a própria história da poesia na longa duração, que demonstra ter estado ela sempre em diálogo, uso e problematização, com os sistemas de transmissão de seu tempo; 2) no plano interno, quebrar um certo hábito de identificar poesia com interiorização, emotividade, profundidade; buscar a história de tudo isso no ocidente e como a ela aderimos; 3) toda nova dominante semio-midiática ressignifica a anterior e possibilita sobre ela uma problematização que antes da nova dominante o hábito não permitia (PIGNATARI, 1984, p.9; MCLUHAN, 1998, p.12).

João Cabral inicia uma nova relação, que a Poesia Concreta e ainda mais o que pode ser chamado de um pós-concretismo, a *poiesis* de Campos a partir de 1964 (*Popcretos*), aprofunda.

"Racionalidade", "geometrização", "denotação", "despoetização" etc., pontos a que a fortuna crítica de João Cabral chegou, são patentes na poética cabralina e representam muito dentro da complexidade e da riqueza da poesia do poeta pernambucano.

No entanto, resta abordar sua poesia indo além do interesse poético-literário, pois se são verificáveis estes núcleos na obra, muito se perde quando a abordagem não ultrapassa o plano propriamente poético. Os problemas fundamentais para a poética contemporânea colocados por João Cabral desde a década de 40 ficam restritos ao nicho das letras. Sua poesia e prosa crítica representam as primeiras discussões mais propriamente intersemióticas que se tem notícia no Brasil e assumem ares quase de programa.

João Cabral refletiu de maneira extraordinária sobre a prática da poesia com os olhos voltados para as outras artes e as novas mídias, especialmente o cinema e o rádio. Muito da singularidade da obra do poeta pernambucano nasce desta reflexão sobre problemas específicos

de outras artes, que o poeta transpõe para a sua poesia, criando esta dicção única que de claro se reconhece nele.

Questões que pintores, cineastas, arquitetos, jornalistas vivenciavam, instigam a poética cabralina e sua ruptura de imediato com a "geração de 45" e a tradição nordestina dominante. Pode-se dizer que Cabral coloca para a poesia no Brasil, como nenhum outro poeta havia feito até então, problemas de natureza mnemotécnicas, que hoje chamaríamos de intermidialidade e intersemiose.

Réguas, esquadros, cálculos não são metáforas. O poeta não evoca longinquamente problemas que dizem respeito aos arquitetos e engenheiros, para usar referências comuns, que no poema apareceriam como metáforas desmetaforizadas. Nele, o poeta trabalha as palavras como superfícies opacas, poderíamos dizer, como manchas de tinta mesmo, só que confrontadas pelo hábito, ou seja, de historicidade.

De veículo ou receptáculo, a mancha de tinta precisa ser encarada também como índice, e é na atenção ao "indício" mais do que literário de outras textualidades que o texto impresso pode fazer nascer uma outra semiose possível. Sem essa dialética com os materiais, com o aquém do signo, o poeta é um ser passivo vulnerável aos ideologemas lírico-sentimentais:

> A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração ou mesmo intuição (CABRAL, 1998, p. 135).

Nesse sentido, a poética cabralina, ao colocar a crítica da metaforização no centro de seu projeto, se propõe como desconstrução da relação ingênua entre metáfora e identidade e pode ser encarada como o marco zero de uma "poética das relações", que possibilita diferentes engendramentos identitários e de pertença que não se subsumem ao metafórico.

A metáfora pressupõe uma identificação prévia entre dois significados pacificados pela conotação. João Cabral, mormente em *Antiode*, se aproxima da paronomásia, que só se presta a uma lógica das relações, neste caso, a dialética entre o aparato formal, matérico mesmo, da palavra poética e seu sentido, seu imaginário, seu projeto humano, não permitindo que o significado seja exterior a sua configuração formal: a flor só pode extrair seu sentido na posição que ocupa dentro do jarro de flores: "é uma explosão/ posta a funcionar,/ como uma máquina,/ uma jarra de flores", como está em *Antiode* (1975, p. 336).

E o Concretismo pode ser definido como uma poética das relações, tanto da poesia com a música, a arquitetura, o design, a matemática, as artes visuais, quanto pela consciência crítica do espaço limítrofe da página no poema impresso, que aproxima Noigandres do ideograma e do pensamento oriental. Escreve Augusto de Campos em um texto de 1956:

> Um novo conceito de composição, uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tende a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestalteana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: Poesia Concreta (CAMPOS, 1987, p.31).

Daí ser João Cabral como presença importante desde a origem do grupo Noigandres, como os concretistas sempre fizeram questão de enfatizar. É a consciência "escritural" do poeta pernambucano que abre o espaço para as radicais experiências plástico-poéticas de Augusto de Campos. Ambos são pesquisadores da negatividade, mas uma negatividade que, embora dialogue com o silêncio e a mudez, nasce justamente da necessidade de propor uma abordagem intersemiótica e intermidial das relações entre o poeta e os materiais brutos que manipula, não só palavras, mas arquivos, acessibilidade a determinadas fontes de informação e as "tecnologias" e lugar(es) de produção/recepção.

Em *Joan Miró* (1998), escrito provavelmente pela mesma época do tríptico, João Cabral reflete sobre uma história da pintura através das modificações de sua superfície-suporte. Esta história, ou a crítica dela, fundamenta a interpretação que o poeta faz da pintura de Joan Miró. Desta leitura, dois pontos interessam diretamente à abordagem de *Anticéu*: 1) o retraimento do relevo, da dimensão sensorial da superfície para o pintor; e 2) a crítica à passividade do espectador, a partir do Renascimento.

Escreve o poeta:

> A presença intelectual do objeto desenvolveu-se à custa da utilização sensorial da superfície. Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo do mesmo objeto – já lograda, aliás, anteriormente ao Renascimento – ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que ele se situava. Isto é: a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo). Desenvolveu-se em profundidade: esse aparente enriquecimento da superfície vinha, na verdade, limitá-la. Por exigências da terceira dimensão se anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo ou uma grafia qualquer que exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador. A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é percebida (MELO NETO, 1998, p. 18).

As questões críticas que percebe na pintura de Miró são de certa forma as mesmas que o tríptico apresenta: "Flor é a palavra/ Flor, verso inscrito/ No verso, como as/ Manhãs no tempo" (1975, p.336). A literalidade aponta para a palavra-coisa no espaço da página. Como se

abrisse mão de todo exterior e de todo interior ideal para se apresentar em sua opacidade de coisa sobre o papel.

Mas as questões que importam à pintura de Miró não podem ser transpostas para a escrivaninha do poeta sem antes passar por um deslocamento. Se a pintura de Miró abandona a representação tradicional e busca a exploração das possibilidades dinâmicas da linguagem pictural, João Cabral não pode transpô-la para a poesia. A pintura caminha para a abstração, ou seja, para abandonar a representação rumo à autonomia do espaço pictural e suas especificidades, a poesia deve correr em sentido inverso, do subjetivismo individualista e abstrato para a concreção da palavra de pedra. Se lá, afasta-se do objeto enquanto representação; aqui, trata-se de reencontrá-lo, não enquanto representação e realismo, mas consciência perante os fatos da linguagem, como uma "máquina posta a funcionar".

Mais de uma vez se falou de objectualismo na poética de João Cabral. Mas há bem mais que isso. A desagregação da metáfora, seu desinvestimento estético-ideológico, operado em *Antiode*, remete a um compromisso com a história da poesia. Contra o "disponível", dirá o poeta em outro lugar, a poética negativa desconstrói a poesia literária brasileira ao dissecar o ornamento da flor, "flor-virtude – em disfarçados urinóis", para incluir nela a flor-palavra, feita de "ovários" e "intestinações", a flor em sua irredutível historicidade.

A contingência, as "fezes vivas" da matéria presente, contra o simbólico da palavra rara, do belo ideal romântico, velha senhora da tradição poética nacional. Poesia ética é ética da palavra poética: "o que antes era resíduo, produto da criação misteriosa, transplantado à superfície mineral da folha em branco, é a natureza própria das coisas – quando em estado de palavras – e das palavras em estado de coisas" (NUNES, 2009, p.54).

Um leitor impertinente

João Cabral abre a coletânea *Agrestes,* de 1985, com um poema dedicado a Augusto de Campos. Nestes termos, ele se refere à poesia e à poética do poeta de Noigandres, demarcando, com a precisão que lhe é peculiar, suas afinidades e diferenças:

A Augusto de Campos

[...]
Nada disso que você
Construiu durante a vida;
Muito aquém do ponto extremo
É a poesia oferecida
A quem pode, como a sua,
Lavar-se da que existia,
Levá-la à pureza extrema
Em que é perdida de vista;
Ela que hoje da janela
Vê que na rua desfila
Banda de que não faz parte,
Rindo de ser sem discípula.

Por que é então que este livro
Tão longamente é enviado
A quem faz uma poesia
De distinta liga de aço?
Envio-o ao leitor contra,
Ao leitor malgrado
E intolerante, o que Pound
Diz de todos o mais grato;
Àquele que me sabendo
Não poder ser do seu lado,
Soube ler com acuidade
Poetas revolucionados (MELO NETO, 1988, p. 69).

O “leitor contra”, o “leitor malgrado” e “intolerante” é aquele que constrói o poema no ponto extremo além de onde não pode ir a poesia cabralina, segundo a modéstia do próprio Cabral. Pode se tomar estas pistas, ou falsas pistas, de um poeta maior em posição diminuta, e tentar provisoriamente situar em quais pontos estão os dois poetas. Em que medida Augusto realiza o ato do leitor “malgrado” e “intolerante”, de “todos o grato”.

A poética negativa de João Cabral funda-se enormemente na visão. O que isto implica? Duas coisas: 1) como poeta literário por excelência, por construir sua poesia inserida como nenhuma outra no espaço e no dispositivo técnico que a contém, Cabral é o poeta da escrita e sua concreção é a concreção da palavra que, sendo escrita, é signo de convenção no mais alto grau, em termos peirceanos, signo genuíno, simbólico por excelência, por mais concreto que queira ser, apenas evoca na medida em que existe a partir do corte semiótico que define toda terceiridade; 2) um direcionamento contínuo à pintura, sua poesia torna-se, por isso, poesia plástica, onde mais que o mundo instaurado como presença, tem-se uma configuração quase sempre geométrica dele. É aqui que o caminho entre os dois poemas, *Antiode* e *Anticéu*, ou entre as duas poéticas em questão, deixa de ser comum.

Em Augusto de Campos, os índices importam mais, a densidade do objeto é buscada para além das palavras, embora nunca abra mão destas. O processo semiótico não se reduz à palavra, reiterativa, durável, sempre lá dizendo e compondo o mesmo quadro; depende de uma montagem por parte do leitor para expandir sua forma sempre provisória, palavra apagando, mancha nascendo, aberta a novas visitas, novas inscrições. Se João Cabral faz signos-pintura, Augusto de Campos faz signos-esculturas.

Mesmo que se diga com propriedade que Augusto de Campos é um poeta plástico, trata-se de dois usos distintos das cores, das formas e dos volumes, bem como da relação das palavras com tudo isso. Cabral está sempre na palavra, ela é seu material, seu “minério” (a expressão é dele), a partir de onde ele busca uma solidez de pedra. Cabral é um leitor “intolerante” de Mallarmé e de Drummond. Do primeiro,

descarta o simbolismo, pelo menos a partir do tríptico, e retém do poeta francês a concretude da palavra coisa; do segundo, o excessivamente discursivo e linguajeiro.

Mas a concreção em Cabral é sempre da palavra, porque sua poética analítica, de que *Antiode* é o exemplo maior, tem na ferramenta da razão, a escrita, o médium que lhe permite "desvestir" (Benedito Nunes), toda a tradição poética de índole petrarqueana e platonizante, base conceitual da nação desde 1822 tanto na prosa quanto na poesia.

Pode-se com isso dizer que João Cabral é o precursor de Mallarmé e do Machado de Assis das "Memórias póstumas de Brás Cubas", pois se estes problematizam o fechamento da letra, dialogando com o cinetismo do jornal diário, em Cabral uma ética da escritura o impele a nunca abrir mão da palavra, sendo sua crítica da literatura uma defesa apaixonada dela.

A presença do deserto e da desertificação pode ser vista como a consciência da imagem do vazio que é a letra. Desertificado não é apenas o canto, exposto em todas as suas impurezas, é também o material bruto que o poeta manipula, a palavra escrita inerte e esvaziada do vestígio das coisas. Recuperar este vestígio é a única possibilidade de permanência. No "cultivar o deserto como um pomar às avessas" de "Psicologia da Composição" está também esta falta fundadora que é a escritura, esta imagem de uma ausência, como a expôs Jacques Derrida:

> Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade de seu objeto, em torno do qual sempre se fala. O seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se (1971, p.20).

O poeta da literatura teria muito a dizer ao filósofo da escritura. Cabral não busca uma abertura da *poiesis* para além da escrita, é o seu poeta por excelência, dela não abdica mesmo quando precise

desabitá-la ainda mais, desertificá-la de toda presença que não esteja pressuposta no enunciado, diagrama possível do objeto no escrever:

> Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desempará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo (DERRIDA, 1971, p.61).

Por isso, em Cabral se escreve contra o silêncio, numa poética como a sua, sempre um possível próximo. O desvelamento que é *Antiode* é uma arqueologia não apenas do texto, mas do próprio processo de construção do herdado e do presente. A forma atingida é a forma desenrolada do processo que gera o enunciado. Reflexão radicalmente destrutiva: secura que gera a língua aguda que ao destruir as florações do vocabulário antigo, necessita chamar atenção para um novo estatuto conceitual à palavra.

Contudo, afasto-me dos críticos que abordam a poesia de João de Cabral desta fase como formalista-estruturalista, crítica que se parece com a que Tereza Cabanas faz ao Concretismo:

> Que significado tem para a experiência estética moderna a conquista de um tal grau de desvinculação referencial, a consolidação de uma tal independência que remete o poema a uma exclusiva imanência estrutural, a seu particular universo de leis compositivas? Que deduzir de uma poética que se coloca na contracorrente da concepção moderna que entronizou o poema como uma ilimitada experiência estética identificada com a existência do poeta, seu artífice, e com uma subjetividade essencialmente crítica e questionadora das próprias circunstâncias que lhe dão vida? (2000, p.111).

Uma leitura formalista acusa a obra de formalismo, erige-se uma cegueira como mérito de análise crítica. Ora, foi justamente o diálogo com a música, a arquitetura e a cultura de massa um dos pilares dos manifestos concretistas. Os poetas concretos dedicaram boa parte de suas produções, e de suas próprias vidas, a traduzir a tradição crítica moderna, de Sousândrade a Maiakovski. Tanto lá, na crítica a João Cabral, quanto aqui, tem-se o que Didi-Huberman chama de "tautologia":

> O homem da tautologia terá portanto fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: "Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais". Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: "O que vejo é o que vejo, e me contento com isso"... O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: "O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.41).

E o resto é rastro no Cabral do tríptico e, de maneira ainda mais radical, no Augusto de Campos de *Anticéu*, onde rastro é indício de historicidade do ato de recepção.

Augusto de Campos acentua a consciência do novo estatuto da produção poética na contemporaneidade com seus sistemas maquínicos de produção simbólica. Não há poesia sonora, vídeo ou infopoesia sem uma relação entre poeta e engenheiro, entre o "sonho" do poético e o sono da técnica, ou, dito de outra forma, entre uma certa dominante sociocultural e o chamado "capital literário". Trata-se antes da consciência de uma "situação de escrita" e de escritor.

Tendo lido como poema crítico a proposta cabralina, *Anticéu*, ao inscrever uma performatividade de leitura, depõe qualquer objetivismo ou funcionalismo, pois a técnica não está nele esvaziada; se assume também enquanto componente de uma ecologia da recepção.

Como acusar de reificante uma poética que se abre aos bastidores do "poético", outro nome que poderíamos dar ao tríptico? Uma poética que transita em volta, apontando também para uma situação de recepção, como em *Anticéu*.

Nestas duas poéticas, que têm neste poema de Augusto de Campos seu ponto máximo de contato e de diferença, contra o funcionalismo está o histórico, talvez não tão perceptível, pelo menos para uma certa crítica corrente, por justamente estar na superfície. Em *Anticéu* tudo aponta para a historicidade como componente inalienável do *tecido*, que é o poema.

O objeto-signo, ao refletir sobre o seu processo e sobre sua história, atinge não a deposição da poesia como um todo, como até o próprio João Cabral sempre afirmou. É necessário esvaziar a voz autoral para perceber que a palavra poética permanece nele, só que agora expõe sua natureza de símbolo na escritura. Doar densidade à palavra, habitá-la do cimento e do cálculo, tarefa do engenheiro, esteve sempre implícito no projeto do autor de *Antiode*. Mas sempre palavra, genuína porque assumida enquanto corpo no espaço que a circunscreve: escrita, escritura, escrituração, inscrição.

Para situar no debate a especificidade de *Anticéu*, um problema inicial se coloca: 1) o que se quer abordar, o objeto, na universalidade duradoura que adquire enquanto texto impresso, verbal e Braille? 2)

Ou este objeto particular, este que já não é *O* objeto, mas uma superfície-suporte de um leitor situado em seus rituais privados?

Uma edição de 1994, adquirida nos finais de 1995, passados anos de uso, às vezes contínuos, às vezes com largos intervalos, convida este leitor, cada vez que tenta abordá-lo, a incorporar, no ato interpretativo a que ele comumente remete, uma espécie de história, pequena história privada, destes atos de recepção, inscritos como rasuras, sujeiras, marcas de cinzas de cigarro.

O estatuto de *Anticéu* pode ser bem iluminado naquele tipo de pesquisa que Carlo Guinzburg chama de paradigma indiciário, do individual e contextual, em oposição ao chamado paradigma galileano, dominante na ciência e no pensamento ocidental, que prefere os universais:

> É claro que o grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (incluída a medicina) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano. Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade. [...] A ciência galileana tinha uma natureza totalmente diversa, que poderia adotar o lema escolástico *individuum est ineffabile*, do que é individual não se pode falar (GUINSBURG, 1989, p. 156).

Em uma poética da pesquisa, como a de Augusto de Campos, este objeto-signo obriga a uma abordagem que supere a interpretação que sobrevoa o meio ambiente, que opera, numa espécie de autoritarismo das origens e do princípio de autoria, sem situar a dinâmica histórica das situações de recepção, das convenções de leitura, visando sempre a significação como algo que já está nele potencialmente, sempre além e anterior à mediação que o constitui.

Uma teoria da recepção em *Anticéu* só será adequada se a abordagem abandonar as generalizações e tomar o signo como acontecimento, evento ativo de reconstruir, um vir a ser: texto, processo; recepção que é invenção, intervenção no texto como "dado mundado", objeto-quase, em movimento,

> Duração feita de pequenos instantes eternos que formam o mosaico de uma socialidade que não possui um sentido unívoco que pudesse ser determinado a priori, mas cujo conjunto é feito de significações ao mesmo tempo efêmeras dentro do momento, mas não menos perduráveis em sua globalidade (MAFFESOLI, 1998, p. 177).

Histórica por excelência, a poética proposta por *Anticéu* é antigalileana e aristotélica, pois não pretende enunciar "verdades gerais", como na famosa definição do filósofo grego, mas inscrever o particular, a leitura como portadora dos efeitos da circunstância histórica: "o texto não atinge algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém" (ISER, 2002, p.115).

À supremacia do nome e das essências, vértices do universal, a incorporação do gestual, do texto como criação contínua e vivencial.

Anticéu representa muito nesta poética acusada de fria e racionalizante. Os "pequenos instantes eternos" em que se transforma a recepção deste objeto, instantes eternos inscritos na *pele do papel*, permite chamá-lo de o poema concreto por excelência, pois transforma, por um momento incômodo, todos os poemas-literários em passivos, frios, autoritários, do ponto de vista da recepção; e a *poiesis* retorna, na diáspora para fora do literário, à escultura, à caligrafia, ao cromatismo: exílio e retorno dos signos.

Em *Anticéu*, ao inscrever-se enquanto situação, o sujeito se dobra na recepção, que atesta a densidade do texto, em sua situação de página-papel, e a posição-intervenção de um "corpo externo". Personalização sendo des-personalização, nunca se está imóvel. Estranha estada numa poética objetiva e concreta, a subjetividade

exige essa presença singular, esse acontecimento único e incessante, só estabelecido na intervenção do leitor numa ocorrência particular, um objeto-signo em que o intérprete manipula em uma situação irrepetível a cada vez.

Anticéu se aproxima destas fecundas produções contemporâneas que abandonam o produto em busca do processo, e esta processualidade enquanto tal será melhor abordada se tomarmos o modelo, limitado desde a origem, é preciso reconhecer, da experiência própria, pessoal, como um dos construtos possíveis que a "abertura" radical deste verdadeiro *ecograma* permitiu formar.

A "poesia da palavra" de João Cabral, que desloca a si mesma e quebra sua narrativa dominante, defesa da poesia contra a poesia, permanece literária. Augusto de Campos rompe justamente com o literário; se um implode a poesia para dentro de si mesma, o outro a explode rumo às outras artes e às linguagens cotidianas.

Em duas poéticas da concisão, o sentido do silêncio, tema recorrente em ambos, difere acentuadamente. A redução das palavras, seria melhor dizer do palavroso, em Augusto de Campos, se deve ao fato de o texto sempre significar em volta. *Anticéu* não é a supremacia de um dispositivo técnico-semiótico, o literário por excelência da escrita fonética; esta significa em torno, com as outras semioses com as quais dialoga: as cores, os caminhos de leitura (da direita para a esquerda, em diagonal, de cima para baixo, de baixo para cima), uma certa geometria da forma visual, a dimensão sonora, a situação de recepção, os espaços de exposição etc.

Acostumado a só ver as palavras, o olhar literário, tendo um dispositivo como centro unificador, pode não perceber que a textualidade nestes objetos se dá no *em torno*, na relação de signo ante signo, linguagem ante linguagem, dispositivo ante dispositivo.

Diferentemente de Cabral, em quem o silêncio é transitório, é estágio para uma nova configuração da poesia enquanto arte da palavra; em Augusto de Campos, a afasia silenciante é constitutiva, logo, sempre presente, uma espécie de mitema que direta ou indiretamente acompanha a ação do signo em sua poética.

Afasia é palavra cara ao vocabulário de Augusto de Campos, porque poesia é "afazer de afasia", dirá em *Afazer* (1982); "quanto mais/ poeta menos/ dizer", de *Dizer* (1983). Mas como sugere a ambivalência da palavra "mudo", entre mudez e mudança, em *Pós-tudo* (1984), o silenciamento não é paralisante, antes convida à ação intersemiótica da mudança.

É a fissura da palavra enquanto semiose privilegiada e única na poesia que torna o silêncio constitutivo em Augusto de Campos. O silenciamento é a concisão extrema da palavra, pressuposto do diálogo que se trava com outros sistemas semióticos. Aqui, afasia e silêncio são signos positivos, fundamentos da intersemiose. A significação transita, escorre para além do simbólico, para além do metafórico. Se há redução da palavra, que se apaga paulatinamente, há ganho háptico, indicial, cromático.

Cabral convive *contra* o silêncio, sempre volta ao significado; Campos está nele, habita-o como princípio de uma poética que vá além da dominante escrito-impressa, que precisa, como problemática do contemporâneo, dar conta do múltiplo que é toda significação, sem contudo abrir mão da palavra.

O silêncio em *Anticéu* não é uma falta, mas um excesso, "é o intervalo pleno de possíveis". Quebra do divórcio ocidental entre o linguístico e o ótico, entre o mundo como palavra e o mundo como imagem, de que falava Michel Foucault (2001). É ainda ir além do verbal e do retineano, ir além da própria dicotomia foucaulteana para incorporar o signo indicial inscrito no/pelo gesto de leitura do Braille, como o queria Marcel Duchamp.

Partindo-se da hipótese de que o leitor não vá fechar os olhos para ler (embora possa fazê-lo), o Braille perde o caráter de signo simbólico e se transforma em linguagem *textural*, vivencial e ecológica, superfície/mãos que tocam. Está em *Anticéu* como linguagem de ação, metonímia da ancestralidade do trabalho humano. O cego, a que se refere o primeiro verso, representa uma cegueira pelo excesso (*do falso brilho das estrelas*).

Cego e afásico, *Anticéu* transforma o Braille num diagrama da faticidade das linguagens, do cruzamento entre os níveis de simbolização e os níveis de realidade. Ele opera um processo de dessimbolização rumo aos indícios. Ação do signo em ação no signo. Cegueira, silêncio: depuração. Textura.

A poética da pesquisa é cega e muda ao que encontra no caminho da facilidade, atenta, no convite à intervenção, a uma tradição seletiva, tradição, ou antitradição, de "compromisso total perante a linguagem", linguagem que não é texto, pois a escrita fonética se transforma num objeto percussivo: papel, pele, tambor, Braille: linguagem musical, convergência sinestésica. Silêncio cheio, visão dos cinco dedos. *poiesis* gerativa. As escritas são linguagens percussivas nas quais se toca.

Anticéu partilha um profundo compromisso contra a tendência à desmaterialização dos suportes e sua estandardização na tela do computador. Lembra a pulsão da matéria terrosa contra a abstração *chip* e em diálogo com ela, os vestígios da história na pele do papel. Ou será também a tentativa de reconstruir socialidades perdidas ou em vias de perder-se? *Ecopoiesis*?

REFERÊNCIAS

CABAÑAS, Teresa. **A poética da inversão**: representação e simulacro na poesia concreta. Goiânia: Ed. UFG, 2000.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. Ponto-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.37-48.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUINSBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MELO NETO, João Cabral. **Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELO NETO. **Museu de tudo e depois**: poesias completas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 339 p.

MELO NETO, João Cabral. **Poesias completas.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista.** Rio de Janeiro: Imago, 1998.

TVGRAMAS

A poesia concreta pode ser colocada no mesmo plano da Bomba de Hiroshima.

Nelly Novaes Coelho, 1974

Houve até propaganda de desinfetante, no recital, ontem, de poesia concreta.

Anônimo

Todo processo semiótico é uma relação entre um discurso e outros discursos, entre o texto e suas bordas, entre uma emissão e o ruído mudo das práticas sociais. Um texto nunca está na sua superfície legível, mas num processo de atualização de outros textos, com implicações além de puramente semióticas, culturais, ideológicas, de afeto e subjetividade, gênero e geração, classe e etnia. Por entre os textos não há apenas humanos produzindo sentido, mas relações de produção e políticas discursivas tantas.

"Tvgrama I (tombeau de Mallarmé), de 1988 (2004), radicaliza o inerente dialogismo e a intersemiose constitutiva da *poiesis* de Campos. Não se trata, contudo, de uma questão "literária". São os processos de produção de linguagem em sua relação com os meios técnicos de produção de sentido que estão implicadas nele: Mallarmé/escrita/Tv. copresença não apenas dos poetas e de suas pessoalidades, literárias.

A potência televisiva do poema de Augusto de Campos encontrou um instigante interlocutor na tradução para o vídeo que Cristina

Fonseca fez para o especial da Tv Cultura de São Paulo em 1998[1]. O clip de Cristina Fonseca, “futuro do original”, explora a referência à Tv como materialidade, incorporada e ironizada, no poema de Augusto.

O vídeo, híbrido e antropófago por princípio, médium por excelência da deglutição antropofágica de outras mídias e gêneros, presta-se como poucos à presentificação de fantasmas e de mortos-vivos, sejam eles sons, imagens, escritas.

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l ê
t t t t t t t t t t t t t
t u d o t t t e x i s t e
t t t t t t t t t t t t t
p r a a c a b a r e m t v

tvgrama 1 (tombeau de mallarmé)

IMAGEM - 6

FONTE – Campos, 1995, p. 45

“Se não existe uma história da literatura que possa ser explicada exclusivamente por meio de uma lógica interna ou imanente, à margem das modificações históricas e sociais” (SANTAELLA, 1996, p.225), do poema escrito de Mallarmé ao videopoema de Cristina Fonseca

1 “Poetas de campos e espaços”, disponível em: www.tvcultura.com.br

existe um processo que não pode ser pensado apenas pelas determinações internas da literatura. O entrelugar desse interregno é o poema de Augusto.

Embora não falte publicação que discuta a importância da metalinguagem na poesia moderna, ao falar sobre sua própria construção, o poema moderno, em sua consciência mais radical, tratou, como num João Cabral, por exemplo, de uma *midiologia* da poesia e da literatura. O grupo Noigandres ocupa neste processo um lugar ambivalente. É a culminância, no alto modernismo, clímax de um processo que começa com Mallarmé, mas ao mesmo tempo a virada para uma outra temporalidade.

Para usar o vocabulário da midiologia de Régis Debray, Noigandres está na fronteira entre a grafosfera e a videosfera. Foi a consciência disso, do caráter intervalar de seu projeto, que levou os Campos e Décio Pignatari a nunca separar o trabalho crítico e de tradução ao de produção de objetos-poemas.

Para o que aqui se propõe, Mallarmé é o poeta moderno que concentrou em sua escritura a *semiose objetiva* de seu tempo, papel análogo ao que Lima Barreto desempenhou na prosa brasileira, não obstante a radical diferente entre eles. Transformou em problema de seus escritos, tanto poéticos quanto críticos, uma reflexão sobre a prática da literatura associada a uma logística de produção de textos, que incluía aspectos tanto tipográficos quanto “teológicos”.

O diálogo de *Tvgrama I* com o poema de Mallarmé, e indiretamente com a poesia de Edgar Poe, como se verá, remete a uma tradição de pesquisa que tem a literatura em geral e a poesia em particular como objeto de pesquisa constante.

O componente tecnosemiótico surge da necessidade que passa a ter o poeta, principalmente a partir da 2ª metade do século XIX, de profissionalizar seu *métier* ao lidar cotidianamente com mídias novas e com uma nova dinâmica de diálogo entre elas e outras mais antigas, com seus lugares de produção e troca, circulação, pontos de encontro e gabinetes de institucionalização. A partir deste momento, jamais o poema deixará de pensar sobre sua dimensão mais vulgar, menos

poética, e o gesto do poeta se volta para uma contínua politização de seu ato.

O poeta aguça seu sentido para além do puramente estético tomando consciência da institucionalização de sua poesia enquanto prática social num contexto de contínua materialização da cultura e do saber. Nas palavras de Dominique Maingueneau, o poema "passa a só poder dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que o torna possível" (2001, p. 30).

Aproximação: um poema e um clip

Tvgrama I (tombeau de Mallarmé), publicado em *Despoesia* (1994, p. 109), possui 5 versos, alternados por 4 linhas compostas pela letra T, totalizando 9 "vigas". A simetria das letras umas abaixo das outras formam 13 linhas verticais bem definidas, não sendo, portanto, difícil observar diversas cruzes maiores formadas pelo/no cruzamento das vigas.

A imagem geral é de um retângulo centralizado na página. Cada um de seus componentes possui relativa autonomia, em função do significativo espaço branco entre eles. A imagem sugere um diagrama, pela simplicidade e total falta de adorno dos tipos. Ao todo, possui 16 palavras, incluindo artigos e conjunções. Tudo é reduzido à medula, princípio da *poiesis* de Campos.

A pequena quantidade de versos e de palavras reforça o efeito visual das letras T e do fundo branco. Sem serifa e destituída de qualquer detalhe, esta letra configura-se como uma imagem reiterante, é o mais visual dos caracteres tanto em quantidade quanto em qualidade.

No T, a desproporção da barra vertical lembra uma forma humana, levemente maior na lateral direita, indicando a direção da leitura. Assimétrica, ela reforça tanto o movimento vertical para baixo quanto horizontal para a direita.

Fechada, onde o fundo branco não consegue criar nenhum "furo" ou volume novo, favorece ao mesmo tempo um encerramento estático

na superfície e o movimento de queda, sobretudo na companhia de caracteres que assumem efeitos análogos como l, h, n e m.

Muito espessa, a letra T predominando por toda a superfície escura, comanda o movimento interno dos demais caracteres, culminando com o instigante efeito visual do TV final.

Imagem da fixidez e da morte, e do adensamento na matéria a ser perfurada: V. A última linha prepara o efeito ativo do V final por ser quase toda formada por letras cujo espaço interno possui peso e volume interno – p, a, a, a, b, a, e – e se coadunam dialeticamente com a superfície espessa e fechada do T e o ângulo agudo para baixo da última letra da direita.

Augusto de Campos evoca um Mallarmé da problematização da escrita fonética, pesquisador do signo simbólico e do artefato *Livro.* A alta simetria estabelecida pelo V final o faz funcionar como letra, ferramenta e sinal de trânsito.

A questão tanto ultrapassa a poesia escrita, representada por Mallarmé, que esta letra nada sutil assume uma transitividade sígnica que a faz passar pela função-símbolo (letra V), pela função-ícone (ícone de direção: - *desça*) e pela função-índice (ferramenta: - *cave*).

Cavada e "infiltrada", a *poiesis* na escrita fonética, antes de sair, quebra a fossilização e o sedentarismo do meio. Enquanto imagem-total, os limitados recursos visuais do poema de Augusto fazem a escrita fonética assumir uma função de contra-ataque que sai do simbólico. Cada letra em particular passa pelo icônico, a imagem-cemitério que é o efeito visual em sua totalidade, e atinge o indicial, a última letra. O signo é a escrita fonética, que Mallarmé tanto amou e contra quem tanto lutou; é a escrita pictográfica; e o ideograma chinês: o V é o radical de homem invertido, caído (morto) ou com a cabeça na terra, na escrita chinesa.

Os efeitos plástico-visuais do clipoema de Cristina Fonseca dão ótimas pistas sobre o poema de Augusto ao mesmo tempo em que coloca temas novos, apenas indiretamente evocados ou transversais no original.

Abre-se com uma tomada à meia distância do subúrbio de uma grande cidade. A tela é dividida ao meio por casas e prédios de pequena altura, de onde antenas de televisão – das velhas antenas em forma de T – ocupam já a parte inferior de um céu límpido e azul. As antenas ficam a meio caminho entre as alvenarias caóticas de baixo, "enterradas", e a conquista do espaço superior: antena-cruz e antena-pássaro.

A imagem filmada – "fotoquímica" – surge em paralelo a voz do próprio Augusto na versão sonora do poema, pronunciando, quase sem intervalo *T, T, T, T, T, T, T, T, T, T*.

O efeito da imagem analógica e do som não pode ser produzido pela textualidade impressa o que o faz perder muito em "pregnância" e ser desde já uma das vantagens do clip. A natureza caótica e pesada da alvenaria se coaduna com o som explosivo e monótono da oclusiva; ambos reforçam a entrada matérica e indicial do fantasma de Mallarmé.

O clip é por demais explícito em relação às sutilezas potenciais do poema de Augusto. Todos os efeitos do índice na fotografia e na voz (contiguidade física, singularidade, relação diádica referente-suporte do signo, "realismo semiótico", "poder de atestação", densidade sêmica etc.), dão aos 8 segundos iniciais do clip um resultado diverso, senão oposto, ao do poema original, mas, mesmo em ausência, já está pressuposto nele.

Após 0s 8 segundos iniciais, os versos são declamados, humanizando o aspecto maquínico do som e terroso da foto. O processo de sincronização e sobreposição se acentua quando a voz que declama faz aparecer na tela os caracteres declamados, da esquerda para a direita, de cima para baixo, "escrevendo-se", em escrita tradicional, diga-se, à medida que é declamado até o fim do último verso: *Ah Mallarmé/ a carne é triste/ e ninguém te lê/ tudo existe/ pra acabar em tv*.

Voz maquínica, imagens fotográficas superpostas, declamação, caracteres escritos na tela. O clip dura 48 segundos, culminando com a granulação total de um chiado cinza.

A "sobreposição" de linguagens no clip cria uma dialética relação entre escrita fonética e imagem-vídeo. Uma relação que expõe,

de uma maneira quase didática, todos os pressupostos do dispositivo audiovisual. Da foto para o chiado cinza, mostra-se uma "operação semiótica" que explora os potenciais do meio: recorte fechado e reduzida profundidade de campo, heterogeneidade formal, simultaneidade tempo-espacial, fluxo contínuo, recursos de outras mídias como fotos e letras etc..

A expressividade do minimalismo das letras se perde no clip. Não apenas pelo tamanho do caractere, também pela rapidez e pela própria sobreposição de linguagens (verbais, visuais e sonoras), pela "hiperinformação" que "embota" a lógica e o ritmo de leitura da escrita, pouca apropriada, neste caso, para o cinetismo do vídeo.

O ritmo demasiadamente lento na versão sonora e ainda mais na leitura do texto impresso, dado o grau de dificuldade de encontrar as letras a serem lidas, torna-se bastante rápido no estado-vídeo, criando antes um efeito metafórico da escrita fonética como um todo, do que uma dimensão plástica dos caracteres por si mesmos, forte no poema de Augusto.

Contudo, no clip, a sincronização, que vai do "gesto de emissão" proto e pós-humano da voz à granulação como efeito-escrita, cria uma relação genuína, quase um teorema, do vídeo e da televisão.

Em termos de Peirce, embora geralmente usado como dispositivo de forte pendor analógico e matérico, o vídeo aparece como um "terceiro", um dispositivo mnemotécnico pós-escritural, consequência imediata da "galáxia de Gutemberg". Em sentido oposto, o poema de Augusto de Campos remete o elemento simboloide da escrita à sua filiação analógica, a um segundo e a um primeiro.

No entanto, ambos se encontram, para além de suas singularidades e diferenças, naquilo que aqui se quer chamar de efeito-Mallarmé: a pesquisa dos condicionantes, dos dispositivos.

O efeito-Mallarmé é aquilo que um marxista chamaria de efeito-produção. Por que Mallarmé? Porque o "poeta do símbolo" foi tão longe na busca de uma midiologia da poesia que achou como nenhum outro a dimensão de coisa inerente ao poema escrito

O efeito-Mallarmé pressupõe o "poema pré-informático" no que se transformou *Le livre*, do qual Haroldo de Campos traduziu uma parte a que chamou de "Um lance de dados".

O efeito-Mallarmé é a leitura radical que Augusto de Campos fez dele, que resulta numa pesquisa não mais dos potenciais da linguagem poética, como bem o fez a grande poesia moderna, mas de algo muito mais amplo que implica a logística dos processos de produção semiótica inerentes à poesia, aquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de "agenciamentos maquínicos de subjetivação".

O efeito-Mallarmé é também a articulação da escrita fonética a um dos meios semióticos dominantes, senão o mais determinante, hoje: o vídeo.

O fantasma de Mallarmé/Poe

Para se entender melhor essa remissão em abismo que são os objetos em questão de Augusto de Campos e de Cristina Fonseca, convém se demorar um pouco no poeta de *Um lance de Dados* e especialmente num poema dedicado a um outro poeta, cujo título Augusto de Campos evoca, *Le tombeau d'Edgar Poe*[2].

---

2 Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,/Le Poète suscite avec un glaive nu/ Son siècle épouvanté de n'avoir pás connu/ Que la mort triomphait dans cette voix étrange!/ // Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange/ Donner un sens plus pur aux mots de la tribu/ Proclamèrent très Aut. Le sortilège bu/ Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange,// Du sol et de la nue hostiles, ô grief!/ Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief/ Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,// Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,/ Que ce granit du moins montre à jamais sa borne/ Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur. Na Tradução de Augusto de Campos: Tal que a Si-mesmo enfim a Eternidade o guia,/ O poeta suscita com o gládio erguido/ Seu século espantado por não ter sabido/ Que nessa estranha voz a morte se insurgia!// Vil sobressalto de hidra ante o anjo que urgia/ Um sentido mais puro às palavras da tribo,/ Proclamaram bem alto o sortilégio atribu-/ Ido à onda sem honra de uma negra

No famoso verso *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*, como entender esse "sentido mais puro"? Purificado do quê? Que relação pode haver entre a purificação e a morte, a tumba de Edgar Poe? O "sentido mais puro" alude tanto a uma leitura da poesia de Poe à luz do misticismo implícito no simbolismo francês, quanto à busca de uma *poiesis* que não se contentasse com o estado da pesquisa na poesia moderna excessivamente "simbolística", como sugerirá o poeta no prefácio do *Lance de Dados* (2002, p.151).

A relação entre pesquisa, morte e túmulo se deve à analogia entre pesquisa e ruptura com uma certa tradição dominante, que Mallarmé colocará em prática tanto nos seus poemas herméticos, "a-significantes" e ilegíveis, quanto na semiotização do espaço branco da página no poema de 1897.

A morte, outro nome para a ruptura e a profanação do uso corriqueiro de um meio, de um modelo ou de um gênero, é a consequência imediata para um outro estágio que representa um verdadeiro nascimento, da semiose do vídeo e, por extensão, da informática. Mallarmé tinha a seu lado, a foto, o filme, a música simbolista, a pintura pós impressionista.

Na leitura que o poema de Mallarmé faz de Edgar Poe, convém lembrar, porém, que a morte no poeta norte-americano tem ressonância clássica e é excessivamente romântica no tom. "A melancolia é o mais legítimo de todos os tons poéticos", dirá Poe n'*A filosofia da composição* (2001, p. 410).

O que interessa em Poe a Mallarmé, e posteriormente a Noigandres, é menos a melancolia e mais a matemática das formas.

Como leitor impertinente de Poe, Mallarmé incumbe-o de um problema midiológico, traz para o primeiro plano o que na poética de

---

orgia.// Do Solo e céu hostis, ó dor! Se o descrevo -/ A idéia sob – não esculpir baixo-relevo/ Que ao túmulo de Poe luminescente indique,// Calmo bloco caído de um desastre obscuro,/ Que este granito ao menos seja eterno dique/ Aos vôos da Blasfêmia esparsos no futuro.

Poe é engenharia: a necessária brevidade do poema para alcançar seu efeito, princípio da "Filosofia da composição".

Poe surge como referência indireta, como ponto-matriz para o poema de Mallarmé postular algo que aponta para uma poética do século XX e para seus novos meios, cujas possibilidades inclusivas exigem pesquisas que o vídeo potencializa como nenhum outro.

Em *Tvgrama I*, Mallarmé deixa de ser uma referência indireta, como foi Poe para o poeta francês, para se transformar numa presença ativa. A purificação deve receber uma resposta dupla: 1) com o intuito de poder abrir os olhos para o material e usar mais eficazmente suas potencialidades; e 2) com o intuito de poder abrir o material para um cotejo com outras produções de linguagem e outros sistemas de signos, com seus interlocutores e espaços de circulação e consumo.

Não se pode, portanto, atribuir a Poe "a purificação das palavras da tribo"; a purificação... é o projeto da poesia do próprio Mallarmé, que dirá em entrevista de 1891: "A atitude do poeta numa época como esta aqui, em que ele está em greve perante a sociedade, é de pôr de lado todos os meios viciados que podem se oferecer a ele" (2003, p.98).

Para usar a terminologia de Luiz Costa Lima (1980), Poe ainda está na *mímesis da representação*. Mallarmé e sua *estética pura* objetivam uma autonomia forte do significante, que em breve, no projeto inacabado do *Livre*, se transformará em uma reflexão sobre as possibilidades expressivas do médium literatura.

Lutando contra toda carga simbólica virada mercadoria e contra os condicionamentos do campo literário altamente subjetivista da poesia advinda do romantismo, o poeta francês profetiza uma prática intersemiótica moderna e contemporânea, de "compromisso total perante a linguagem", daí a referência imediata de *Tvgrama I* a ele.

Os três retomam a temática da poesia e da morte, sendo a tumba ao mesmo tempo a morte da prática poética herdada, que passa a ser uma contínua pesquisa da linguagem, e a desconstrução do uso tradicional do alfabeto greco-romano enquanto sistema semiótico dominante.

A escritura se torna escritura de sangue e de silêncio, como em o *Retrato oval* de Poe. Trata-se, contudo, de três tumbas diferentes,

quatro se colocarmos a morte em Poe. Mas é só com Mallarmé que a tumba enquanto espaço de metaforização insere a problemática na ordem do significante e do seu médium.

Mallarmé queria um objeto-livro que transcendesse suas limitações exclusivamente fonéticas. Pretendia uma máquina permutável de produção incessante de poemas.

O poeta não está mais só, agora a prática poética assume-se uma maneira ativa de trabalho social em sociedades maquínicas. Ciente da dominante escrito-impressa do poema literário, objeto para caber no "livro-de-poemas", propõe-se uma certa poética, que é também uma outra *episteme*, iniciada pelo novo uso da ferramenta de Gutemberg feito por Mallarmé a partir de sua leitura de Edgar Poe.

A poesia reencarna-se *poiesis*, ao problematizar seu relacionamento com a semiose dominante na escrita de poemas, funcionando assim Mallarmé tanto como a metonímia dos poetas da literatura quanto como o protopoeta do vídeo e da informática. Mallarmé aponta para uma poesia que se quer além da própria escrita, sem, no entanto, nunca se descuidar desta, explorando todas as suas potencialidades.

Poe e Mallarmé são contemporâneos da fotografia e do cinema e, cada um a sua maneira, começam a pensar numa poética maquínica. A autonomia sempre almejada do significante, a purificação da excrescência caduca no poema, aproxima a reflexão de ambos de uma filosofia da técnica.

Poe, segundo Décio Pignatari, é o primeiro *homo semioticus* e o descobridor da natureza de código da linguagem escrita (1987: 101). Em Mallarmé, a máquina poética precisa negar a imagem do mundo, precisa *abolir a paisagem* (Octávio Paz), para assim refletir sobre o funcionamento do médium, que se interpõe entre o poeta e o mundo.

Referindo-se a *Um lance de dados*, Octávio Paz afirma:

> A escritura poética alcança neste texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim

> da tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços (1996, p. 108).

Le tombeau d'Edgar Poe, lido por *Tvgrama I*, é o espaço de uma profecia e de um assassinato, templo de iniciação e autofagia. Profecia porque termos como *glaive*, *esculpte*, *granit* mostram a dimensão ecológica que a *poiesis* de Campos vai assumir e aprofundar.

A profecia mallarmeana implica a preservação de uma faculdade que precisava não apenas depor a "blasfêmia" do significado, como a crítica vem enfatizar, mas principalmente depor um significado que passa ao largo do significante e da significação. A estética pura mallarmeana é aqui uma ética da escrita enquanto processo.

Contudo, a tumba erguida por Mallarmé a Poe é diferente da que *Tvgrama I* ergue a Mallarmé. É a momento em que as tumbas se separam e deixam entrever suas ervas de outros tempos e lugares.

A defesa de Mallarmé é a defesa do poeta-artesão, defesa feita por pedra e dique, mas que mantém um imaginário fortemente romântico. Na *poiesis* de Campos, Mallarmé e Poe são postos numa dimensão histórica diferencial iniludível, a televisão: *T*, *T*, *T*, *T*, *T*, *T*, *T*.

A tv aparece como signo de morte da poesia, de uma certa prática, dominante, de poesia, que Mallarmé em suas muitas ambivalências e ambiguidades, ajudou a fundamentar e destruir.

A nova tumba, que descende em quase todos os aspectos da anterior, tem com ela a diferença de não "proteger" a poesia, e sim de querer problematizá-la para fora de si mesma (da escrita silogística ocidental).

O cantor já não tem mais a necessidade de conter, delimitação necessária para alcançar a potência da matéria poética em Mallarmé; visa agora apontar para sua mais nova diáspora que a faz voltar a ser "a cápsula condensada das matrizes sonora, visual e verbal" (SANTAELLA, 2001, p.384).

Na época da tumba-Poe, Mallarmé ainda estava muito ligado ao território, mas é daí mesmo, e da tradução da poesia do poeta norte-americano, que ele vai rachar o próprio monumento que ergueu ao poeta morto.

A morte, que em Poe é espaço de beleza significante e em Mallarmé é o grito de purificação contra o significado-mercadoria, em Augusto de Campos passa a ser a continuidade, em certo sentido um verdadeiro início, da ruptura da *poiesis* para fora da poesia e da literatura sem abdicar, porém, da pesquisa em torno destas e da sua longa duração.

Mallarmé está em outra paratopia (MAINGUENEAU, 2006). A última fase de sua poesia culmina num rompimento com a bidimensionalidade da página papel.

A tão decantada morte da literatura (e de sua enteada, a poesia) desde as vanguardas modernistas é o problema de um certo uso da escrita fonética que começa a deixar de ser dominante, crise aberta pela tradição de ruptura de Poe e Mallarmé durante o curto século XIX. É o ciclo histórico da dominante fonética que começa a dar sinais de ápice e degenerescência.

Mallarmé concebeu uma relação qualitativa de significação quando se muda o tamanho de uma letra, de uma palavra, do espaço branco da página. Mais do que um problema de "poeta em crise", o que existe é uma consciência de que algo estava mudando.

"Ah, Mallarmé, tudo existe pra acabar em tv"

Situado Mallarmé na *poiesis* da pesquisa, agora se pode falar de dois Mallarmés, quando confrontados o poema de Augusto de Campos e sua tradução por Cristina Fonseca.

No clip de Cristina Fonseca, os 48 segundos são uma interpretação, tanto do original de Augusto de Campos, quanto da tradição mallarmeana, e seria no mínimo perigoso supor que são um mesmo "poema" em duas versões, não obstante a "coincidência" de título e da transposição dos versos para a tela.

Como já foi dito, no clip, a tumba perde bastante sua expressividade, inclusive sua força temática associada à morte, porque, transposta tal qual do objeto de Augusto de Campos para a tela, não se presta muito bem à leitura dinâmica do vídeo. Há outras coisas a ver no vídeo, logo, a leitura de palavras se perde se não tiver a objetividade requerida, tanto pela dimensão da tela quanto por uma série de limitações, inclusive técnicas, da imagem televisiva, como hábitos de recepção pouco afeitos à escrita na TV e baixa definição do sinal.

Mais do que a tumba, no clip há um ataque da escrita fonética sobre as imagens fotográficas; o simbólico se sobrepõe ao analógico. A realidade por demais angulosa, retilínea e terrosa dos tetos das casas, aliada à ambiguidade das antenas, é submersa nos caracteres que surgem fazendo uma varredura literal, e quase inexorável, apontando necessariamente para a frente, como uma avalanche.

Claro está que a voz cheia de silêncio e melancolia do declamador reitera o componente indicial das fotos, mas também não consegue durar por muito tempo, pois o que dura é a sobreposição do azul e branco do fundo celeste que acompanha os caracteres sobre as marcas mundanas que são empurradas para o fundo.

Da tumba, central no objeto-signo de Augusto, o que fica? Nada. A questão passa a ser outra. Já não se trata de tumba propriamente, mas de uma migração que termina num límpido azul e branco, radicalmente televisivo. O chiado cinza inverte tudo: se em Augusto de Campos a questão tem um componente técnico, político e estético, no clip se trata de dissolução, que em princípio não se pode chamar de crítica.

Em Augusto de Campos, os objetos são sempre muito sólidos, o que o clip sugere no início, para "borrar" em seguida. Talvez esteja aí a sensação pacificadora que fica ao final do clip, ao contrário de um certo amargor por trás da ironia na versão impressa.

A mudança no preenchimento das letras de escuras para claras diz muito e reforça o que foi colocado anteriormente, o percurso inverso no clip do índice para o símbolo. A mudança cromática dos caracteres no vídeo ao certo não foi por nenhum motivo de legibilidade. Não é

demais supor, contudo, sendo o resultado final surpreendentemente instigante, que foi uma bela saída para transpor para a televisão a problemática laborativa que é patente na *poiesis* de Campos.

Surgem assim dois Mallarmés que ao fim convergirão a um único ponto, a pesquisa da produção: o do símbolo e da sugestão (para o clip) e o implosivo, depurador da linguagem poética (para a versão impressa de Augusto de Campos). Um sobe aos lugares longínquos do acaso; o outro se insere na pesquisa e na exploração do meio. O Mallarmé que se forma no clip é simbólico e "simbolista", o do poema de Campos é indicial.

O sugestivo V final do objeto-signo de Augusto de Campos, posto numa linha cheia de "letras grávidas", cria um efeito de adensamento – *a carne é triste* -, ponto de encontro das linhas verticais e horizontais formando a palavra TV nas duas direções (de cima para baixo, da esquerda para direita), simetria triangular única em todo o "texto".

O Mallarmé que se tem é o Mallarmé preocupado com a dimensão midiológica da página e com a expressividade do espaço em branco, vazio-murmúrio. É o Mallarmé do *Lance de Dados*, imersivo, "produtivista", para usar a expressão das vanguardas russas. Imersão na historicidade-meio: Mallarmé/TV, como o poeta francês o teria feito a seu modo: Poe/livro. A tumba é o lugar pesado de uma ausência; firme, como o retângulo e a cruz.

O clip "clarifica" e "ilumina" a natureza diagramática do original de Augusto de Campos. Não é apenas o espaço branco em torno das letras e o esquematismo destas que o faz funcionar como tal, mas o "barroquismo" por sobreposição de linguagens, que é o clip, torna a versão impressa um "ícone de relações potenciais" (PEIRCE, 1995, p.65).

A presença da tumba, de natureza icônica, se perde justamente no transcurso para o simbólico que é o clip. Mas o transcurso para o simbólico é a maneira como o clip consegue adentrar na logística do vídeo.

Se em Augusto de Campos é a presença de um novo meio que leva à problematização de um anterior, assumindo aí a figura de Mallarmé

a função de inventor de uma nova práxis poética, no vídeo é a incorporação da semiose anterior que surge como função problematizante do meio-vídeo.

Em ambos os casos, o signo quer vazar o seu meio ambiente de origem: a escrita pela TV no impresso, a TV pela escrita, no clip. No primeiro caso, a TV é convidada para colocar a questão da escrita fonética, da produção de poesia e de literatura na modernidade, representada pelo seu cultor máximo, Mallarmé, e seus novos estatutos contemporâneos. No segundo caso, trata-se de fazer funcionar no vídeo, por demais figurativizante em seus usos rotineiros, a semiose escrita que surge como uma motosserra sobre as figuras da cidade.

O olho-narrador do clip é limitado por um círculo, que é um olho mágico, olho de quem espia, e uma lente. Em ambos os casos, reforça-se o "efeito-telinha" que, posto num círculo, se enche de significação, já que esta figura geométrica não comparece no poema de Augusto de Campos. O círculo serve para duas coisas distintas, mas coetâneas: a materialização da produtividade-TV (aprofunda ainda mais a dimensão reduzida da superfície-tela) e uma pouco concretista emotividade (ao limitar o espaço da tela, cria uma ambiência íntima).

É aí que a ironia autofágica e produtiva da *poiesis* de Campos se perde. O branco, o azul, o círculo, a sobreposição das letras às imagens "esfriam" a pregnância original. O clip lembra palavras como belo, sublime, poético, simbólico. O objeto-signo de Augusto de Campos é mais ecológico, pois está mais próximo da quentura dos vestígios e das ruínas: tumba.

O clip é portador de uma alegria televisiva que subjaz à sua riqueza semiótica, pouco propícia às ausências, que a versão impressa faz aparecer por entre as palavras. O ritmo do texto de Augusto de Campos aponta para baixo, o do vídeo de Cristina Fonseca para a lateral direita; um conduz à parataxe, ao paradigma, à sincronia; o outro à hipotaxe, ao sintagma, à diacronia.

Um diz (o vídeo): siga em frente; o outro: fique um pouco mais. Signo brotando sobre signo saindo da matéria à abstração é a grande diferença, diferença talvez de opostos, entre os dois. Mais rico, mais

belo, mais “fácil”, o clip sugere pouco, ou quase nada, a *ecopoiesis* de Campos.

A parataxe diagramática da versão escrita parece já ter se depurado dos reflexos e das luzes do efeito-vídeo; como todo diagrama já é um segundo, já não se deixa seduzir pela aparência, mas pela relação.

A *ecopoiesis* faz cada signo envolvido no processo trocar de lugar sem nunca deixar de ser ele mesmo. Do analógico ao simbólico não em uma ordem hierárquica, um sobre outro (efeito-colonialismo?), como no clip, mas na montagem por relações, onde cada componente individual é ao mesmo tempo signo de contato, signo de semelhança, signo de convenção: *T* e *V*.

Falta ao clip a relação de passagem, constante e ininterrupta na versão impressa de Augusto de Campos, do primeiro ao terceiro: Mallarmé, tumba, TV, não necessariamente nesta ordem.

Ambos encenam diferentes ontologias semióticas, que aqui se quer chamar de duas formas diversas de diáspora: do uso fossilizado, “não estranhado” (Jakobson) da poesia e dos meios que lhe dão sustentação nos dias atuais em Augusto de Campos; da escrita fonética para uma quase ode ao vídeo, em Cristina Fonseca. São sem dúvida duas grandes realizações, mas diferem nas suas formas de pertença e de ação, diria, ético-política.

Ambos colocam a problemática do lugar de forma iniludível, a diferença “ontológica” (palavra cheia de ambiguidades) se dá na forma de conceber os espaços e de agir sobre eles, são formas diferentes de *homo faber*.

O clip se aproxima em certos aspectos de um “pós-modernismo”, no que ele tem de estilização e “democratização” de algumas experiências do modernismo. Reitera os hábitos de utilização do TV, pois nele pouco se pode entrever de uma problematização do meio-vídeo.

A diáspora de Mallarmé (do que ele representa) e do próprio objeto-signo de Augusto de Campos para o clip não redimensiona o lugar de chegada. O clip se torna uma tradução que como tal antes “estiliza” seu eco-sistema. Publicitários e jornalistas o teriam aprovado porque didaticamente ele mais mostra que explora a antropofagia inerente ao meio.

Para não cometer uma injustiça com o ótimo clip de Cristina Fonseca, deve ficar claro que o movimento de "amplificação" dos modelos usuais do vídeo não leva de imediato a uma opção estética tradicionalista ou a uma postura política reacionária e autocomplacente.

O que deve ser observado, contudo, é que a proposta do objeto-signo de Augusto de Campos é totalmente outra. Este possui um espaço não homogêneo, espaço qualitativo. Por quê? Porque a escrita fonética se transforma num lugar relacional do obsedante (o código alfabético tornado corpo duro no espaço, código-tumba) e do "virtual" (o fantasma Mallarmé e a semiose-vídeo). A persona que fala já traz a marca de um outro – *la chair est triste, Hélas*, de *Brise Marine* -, e assume seu espaço de subjetivação cheio de outros dizeres e outros lugares.

Os lugares – Mallarmé, o corpo emissor, TV – são deslocados de seu território e de suas dimensões. Nele, a escrita fonética se transforma em imagem, a representação vira apresentação, a imagem se transforma em índice de um fantasma constitutivo.

O poema de Augusto assume o espaço da produção como espaço de relações de lugar: poesia, escrita fonética, televisão. Todos os espaços se tornam qualitativos e pregnantes, porque em cada um há sempre a possibilidade de uma copresença: na similaridade a codificação, na codificação o indício. Ontologia a cada instante intensa e irredutível, e em movimento dispersivo, não ontológico.

Nem TV nem escrita estão livres do nomadismo, que já o é sem sair do lugar. Aqui, não há geografia sem história. Meios de transmissão, espaços institucionais e história são indissociáveis na *poiesis* de Campos. É justamente o peso, o rastro, não de uma história, mas de várias historicidades em trânsito e choque que o clip não problematiza.

Tvgrama I (tombeau de Mallarmé) infere uma prática onde a crítica pode vislumbrar a metáfora de sua própria ação no presente como crítica histórica. Crítica política dos meios, dos lugares, das tradições.

O poema de Augusto de Campos pode ser associado a uma *poiesis* da imersão. Não do sujeito em si mesmo, mas deste nos meios. Nele, a diáspora implica um adensamento profundo do lugar e em outras tantas direções. O *homo-faber-bárbaro-canibal*, cavando, roendo, ao porão,

ao porão, ao porão: V; todo símbolo, mas adentrando até o indício, ao signo-ruína.

O clip é uma expansão, potencialmente instigante, de uma razão semiótica, e sociopolítica, "inevitável" porque "simbólica", mortífera, porém bela, límpida, azul. Parece dizer: - escrita fonética, código-natureza. É portador de uma agressividade simbólica.

Não que o objeto-signo de Augusto de Campos seja destituído de agressividade. Nele, a postura do agressor é de problematização do lugar. A do clip é de acolhida e de hospitalidade. O primeiro não está seguro em parte alguma, o segundo está sempre em casa.

Enfim, os dois são fundamentalmente diversos, diferença entre uma vanguarda e um modernismo, entre uma antropofagia e um pós-modernismo, mas nos dois casos, o *homo faber* é ainda *homo poeticus*. As diferenças de produção entre os dois são diferenças nas atribuições às tradições e às potencialidades de um dispositivo ou modelo.

São diferenças de natureza política, cujas práticas não são comuns porque seus produtos são frutos de diferentes ações políticas, mais que propriamente semióticas, e formas diversas de habitar o espaço herdado, conquistado ou imposto, e de se movimentar nele.

Para se compreender melhor a política da *poiesis* de Campos, faço minhas as palavras François Albera (2002, p.65) sobre o Construtivismo russo:

> Uma arte que desvela seus procedimentos e dispositivos, que supera, em diversos níveis, a transcendência da forma e da visão contemplativa, em prol de uma noção de forma imanente, descontínua e processual, como coisa abertamente fabricada; do recurso à construção em série e simultânea de várias peças, nas quais a diferença específica resulta de deslocamentos, permutações e combinações e não de uma composição prévia e tradicionalmente planejada; da elaboração de uma analítica inteiramente nova da figura; da inter-relação estrutural entre elementos e materiais da obra etc.

A *poiesis* de Campos, ao problematizar o signo em seu ecossistema, ao concebê-lo como "limite sensibilizado", dá o passo também para a saída do casulo e para a passagem do fluxo humano e de suas histórias e lugares significando.

REFERÊNCIAS

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária***:* enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. Sobre a evolução literária. In: **Cacto**. São Paulo, ano I, v. 2., 2003.

__________ Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PIGNATARI, Décio. O retrato oval. In: **Semiótica e literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: **Poesias completas**. São Paulo: Ediouro, s/d.

SANTAELLA, Lúcia. A qualidade como acontecimento singular: a marca do gesto. In: **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 216-220.

SANTAELLA, Lúcia. História e literatura. In: **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

VÍDEO-DURAÇÃO: *TOUR*

Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles nada declararam. O embaixador Olegário Mariano, líder dos academicistas, pediu para que o não metessem nisso.
Diário da Noite, fevereiro de 1957

A poesia concreta poderá ser, quando muito, arte decorativa. Que as traças apreciarão nas estantes do futuro.
Tito Mendes, O Jornal, 15/02/1957
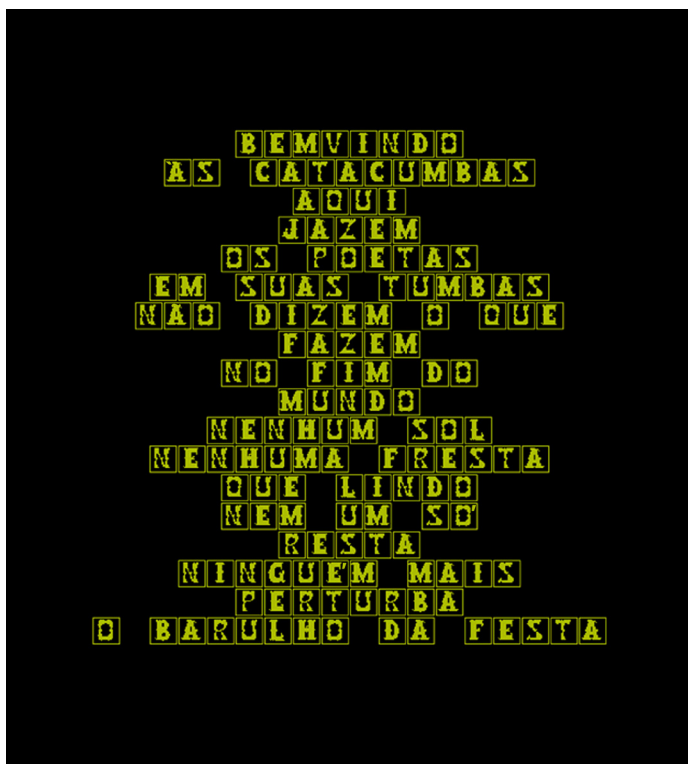
IMAGEM - 7

FONTE – Campos, 2004

Para Martín-Barbero e German Rey (2001, p. 55), a imagem-vídeo não dura, nela o "efêmero" destrói o "genérico".

Philippe Dubois (2004, p.23) afirma que o vídeo "não é um objeto, mas um estado, um estado *da* imagem". A se tomar as palavras de Arlindo Machado (1997, p.225), o vídeo não gera uma *imago*, mas "um efeito de mediação".

A imagem digital em sua não inscrição no suporte, pairando antes no circuito, em princípio arruína toda experiência estética, pois esta depende de uma presença, de uma "superfície háptica", para poder existir, observa André Parente (1996, p.25).

Não obstante o que se tem dito no debate sobre vídeo, analógico e digital, *Tour*[1] exprime a intensidade opaca de uma *enformação*, uma forma carregada de uma força que a ultrapassa, estrangeira do vídeo digital: ele contém uma *poiesis* de lugares, vivencial, de longa e "memorável" história. Introduz uma turbulência na diafaneidade do vídeo.

Além/aquém de todo real que lhe preexista, como sugerem seus melhores pesquisadores, a imagem-vídeo aqui não flutua. Há algo de foto e de filme, de "químico" em *Tour*.

A imagem-vídeo, que tende no monitor a não possuir "espessura", aqui é um índice, o "pólo fusional dos contágios", para usar as palavras de Daniel Bougnoux num novo contexto (1994, p.69).

Se toda imagem-Deus abandona a superfície pesada demais do túmulo-suporte – imagem-Cristo, aquele que deixa o túmulo -, *Tour* traz a presença e o rumor de um trabalho coletivo de longa duração, que opera na dialética do "lembrar", de fazer pesar no ciberespaço um tempo-manancial, e da fragilidade de toda memória que a custa de não esquecer, de querer "conduzir", tem que trabalhar agora na fluidez instável e "perecível" do vídeo. Como nos versos de *Tombeau de Mallarmé*: "ah Mallarmé, tudo existe pra acabar em TV" (CAMPOS, 1994, p.109).

---

1 Disponível em www.uol.com.br/augustodecampos. Posteriormente publicado em ***Não*** (2004).

A descrição

Tour é composto de dezoito versos. Cada letra é disposta no interior de quadrados perfeitos. Sugerem uma forma concluída, numa atmosfera de visível "fatalidade". Índice de um processo incrustado na pedra e por ela enquadrado.

A letra, nos últimos duzentos anos a portadora mestra do simbólico, assume-se vestígio da relação signo-objeto. Um médium em toda amplitude. Mas um índice de quarto nível, por hipótese, posterior à aculturação ocidental exercida pela ordem linguística e numérica, na qual se situa a imagem-vídeo digital.

Trata-se de um índice que reconhece a circunstância da enunciação e que faz dela seu tema ao reconhecer a circunstância do atual da imagem. Dito de outra maneira, o quarto nível do índice já opera com o *habitus* da metalinguagem e de todas as formas de terceiridade[2], os planos da cultura e dos interpretantes simbólicos das civilizações.

Da relação entre o fonético e a plasticidade do caractere, entre o que ele diz e o que ele mostra, o índice funda um pacto com o meio ambiente, misto de parque de diversão e dia de finados, mais fático que poético.

O lodo nos caracteres o faz pulsar, algo neles nega parcialmente a racionalidade simboloide dos quadrados perfeitos. "Do fundo de uma noite primordial" (para lembrar Mallarmé), opressiva e subterrânea, uma força, entre irônica e sarcástica, brota da profundeza abissal da terra negra. Dupla imagem: ruína e monumento (*Nenhum só resta*) e juventude: (*ninguém mais perturba o barulho da festa*).

Na horizontal, uma imagem estática e pesada. Na vertical, um fantasma em movimento, um humanoide (ou pós-humano) de vários braços ou de braços em movimento. Ambivalência de um objeto sólido e estático, uma tumba formada por pequenos tijolos perfeitos; um fantasma que anda.

---

2 Refiro às categorias Peirceanas de primeiridade, segundidade, terceiridade.

Enquanto o contorno dos quadrados é uniforme, redundante, frio. O contorno das letras, porção de lodo e grama, depende da forma em caixa alta de cada caractere e da utilização ou não de serifa.

Pode-se inclusive dizer que as letras lutam contra o imobilismo das fronteiras rígidas que os quadrados estabelecem e que elas já trazem em si mesmas, mormente as serifadas.

O *J* de *jazem*, cheio de matéria vegetal, parece que em algum momento perderá seu contorno definitivo. Nele se percebe melhor que o tempo modificou a nobreza austera que o caractere possuía.

A linha que define os quadrados, como não apresenta nenhuma diferença na forma e no lugar, cria um espaço sem profundidade que faz o fundo negro perder espessura, imune a qualquer intervenção dos vivos. Em contraste, as letras estão cheias de temporalidade, de onde alguma força impõe um movimento à forma.

Z e *S* aproximam-se da extenuação. Ocupam lugares estratégicos na disposição do quadro (*Jazem*, *Fazem*, *Resta*), no centro dos três eixos geométricos da imagem.

Z e *S* têm contornos que em vez de ganharem peso, perdem-no. Diferentes de letras como *M*, *C*, *A*, *D*, *H*, *I*, volumétricas, texturais, pesadas. O mesmo ocorre com *T*, *N*, *U*, *R*, *V*.

Nos *S* e *Z* destas três palavras literalmente centrais, o amarelo-grama já contém espaços internos de preto.

Formas que se diluem, perdem-se, desvanecem-se, assumem o enclausuramento às custas da perda de seu próprio corpo; e formas que tendem à explosão do casulo e da lógica visual como um todo dos quadrados.

Embora sem nunca se tocar ou se fundir, os quadrados-tijolos atraem-se. A exceção é esse movimento da lateral esquerda, ilhado entre a ocorrência e o vazio, deslocado, pelas formas linguísticas adjuntivas, as locuções adverbiais e o artigo definido, como se um "excesso acessório", não apenas linguístico, criasse ou contivesse uma outra ritmia formativa.

Como este *O* da última linha, vestígio de uma dispersão iniciada em ÀS, continuada em *EM*/*NÃO*, que em breve quebrará (quebrará?)

a redoma que o cerca e a própria unidade do movimento horizontal do texto e cairá na mesa ou na escrivaninha do navegador estático. Ou entrará em outro programa minimizado na barra de ferramentas.

Este *O* é potencialmente significativo, tanto plástico quanto fonético. Ele reitera, no seu próprio deslocamento, as formas que lhe ladeiam e se abre para representar em si mesmo um topograma da própria imagem-vídeo.

Índice do espaço fechado, espaço tumular, metonímia do poema como totalidade. E de seu contrário, uma duração que brota para além de seu próprio invólucro. Espaço imóvel, dimensão de uma perda, e rotação.

A letra *O* ganha volume e peso nas suas extremidades, às custas de um risco de partir-se, como uma ameba, em processo ininterrupto de geração e de degeneração. O preto no centro toma a forma da matéria fértil. A noite é onde mora a deusa negra da fertilidade.

Espaço de luto e criação, de morte e antropofagia. O círculo interno é uma boca, resto e semente, não de um corpo qualquer, mas do corpo de onde a voz ancestral emerge de seu silêncio matricial (*poiesis*?).

Um movimento para o abismo, para as profundezas da terra informe cuja última ocorrência visível é este *O* poroso. A lateral esquerda, "ocidental", do quadro pende para alcançar a larva, a matéria potencial.

O fantasma da vertical emite um rumor constritivo, *Ssuass*, *Ffazzem*, *Ffressta*, *Ressta*, *Fessta*, fresta de ar. Oclusivo, esquentam a atmosfera morna da imagem-vídeo.

Palavras como *Bemvindo*, *Catacumbas*, *Mundo*, *Nenhum*, *Nenhuma*, *Nem*, *Ninguém* dão a dimensão exata de uma substância que não é apenas fônica.

Pequena viagem onde não se encontra propriamente uma paisagem, uma imagem, mas o resquício de um luto, um espaço de perda, um "volume portador de vazio", como dirá Didi-Huberman (1998, p.45), com seus pequenos lances de ar (*Poeta*/*Fresta*/*Resta*) e de clausura limitadora, *Mmmmmmm*. Peso e duração, aquilo que em princípio a imagem-vídeo não poderia conter.

Contra as imagens habituais da rede de computadores, e da cidade em geral, “superfícies sem distância” (FURTADO, 2002, p.123), *Tour* é justamente esta distância que se inscreve na própria superfície das coisas.

O quarto nível do índice é a inscrição de uma ausência, *secundidades*.

Dos lugares

Um dos inúmeros méritos de Walter Benjamin foi ter lido Charles Baudelaire entrando e saindo do texto o tempo inteiro, sem o confinar aos confins da literatura.

Nos ensaios paradigmáticos que escreveu, pensou a obra de Baudelaire num lugar onde a significação não pode ser separada dos espaços de vivência por onde circulou o poeta. A cidade e a ruína são fundamentais, mas não apenas como temas, sobretudo como elementos de localização, de pertencimento.

Tendo em mente o Baudelaire de Walter Benjamin, é possível afirmar que ele funda a literatura, o amadurecimento, a expansão e a dispersão da escritura, e transforma a “função poética da linguagem”, aquela do primeiro Jakobson, em projeto.

Mas já afirmei que *Tour* é mais fático que poético. Sua função semiótica é fática: o sujeito quer assegurar-se da relação. O movimento de sentido não é dominantemente verbal e que reduz os outros sistemas ao “não” de não-verbal.

Emissão, recepção e *médium* fazem com que a relação não pode ser nem esquecida nem procurada exclusivamente no enunciado.

(Digressão: há uma relação imediata entre a consolidação da poesia escrita no romantismo, a interiorização subjetivista na forma da recepção e o total abandono da poesia da cena pública. Associada sempre à emissão e/ou à “materialização” de signos verbais escritos, a poesia moderna descurou dos operadores contextuais não-verbais).

Nos termos de Octávio Paz:

> Pela eliminação da música, da caligrafia e da iluminação, a poesia reduziu-se até se converter quase que exclusivamente em uma arte do entendimento. Palavra escrita e ritmo interior: arte mental. Assim, ao silêncio e afastamento que a leitura do poema exige, temos que acrescentar a concentração. O leitor se esforça por compreender o que quer dizer o texto e sua atenção é mais intensa que a do ouvinte e a do leitor medieval, para quem a leitura do manuscrito era igualmente contemplação de uma paisagem simbólica. Ao mesmo tempo, a participação do leitor moderno é passiva. Palavra falada, manuscrita, impressa: cada uma delas exige um esforço distinto para manifestar-se e implica numa sociedade e numa mitologia diferentes. O ideograma e a caligrafia colorida são verdadeiras representações sensíveis da imagem do mundo; a letra de imprensa corresponde ao triunfo do princípio de causalidade e a uma concepção linear da história. (OCTAVIO PAZ, 1996, p.118).

Contudo, a função fática não elimina a metalinguagem, consciência aguda da linguagem verbal, espaço por excelência da terceiridade. O fático coloca a metalinguagem em sua indissociável relação.

Em *Tour,* o fático serve não só para testar a validade dos canais (só no plural se pode pensar o termo), ele recoloca a toda vez a relação fundamental entre poesia e intersemiose. Do ponto de vista dos lugares, *Tour* pode ser pensado a partir de três topografias:

1) Pode-se dele dizer o que Gervereau (2000, p.9) disse a respeito de toda imagem: *elle n'est pas seulement une transposition du réel, elle est aussi un réel intrinsèque avec sés propriétés et ses circuits*. Ainda, não um espaço propriamente, mas uma maneira de organizá-lo,

de dar uma estruturalidade que constrange já aí na recepção no monitor de vídeo. *Tour* funciona no nível da "infra-estrutura física", nos termos de David Harvey (1992, p.203).

Claro está que o caminho percorrido pelo leitor até chegar a ele – provedor, site oficial, atualização na tela – esfria o horizonte de recepção, mas também pressupõe a possibilidade de aparecer de chofre como vírus.

Por outro lado, ele destoa de boa parte, se não da grande maioria, do que o navegador tem em volta, arquivos e programas disponibilizáveis na rede geralmente acompanhados de relativa luminosidade.

Neste nível, *Tour* se apresenta como um novo hóspede, na tela do computador, por ser *hard* demais, rastro analógico, no digital do monitor de vídeo.

2) O espaço do vídeo como um espaço autônomo com suas próprias regras de produção, circulação e uso. Neste tópico, seriam incluídos tudo aquilo que diz respeito às tendências da imagem-vídeo enquanto esmaecimento da memória, propensão à provisoriedade e à fluidez, por exemplo.

Relação com o espaço bem mais vasto da *videosfera*, *Tour* traz justamente uma memória e uma durabilidade de "alvenaria", um monumento: "a construção deliberada de um espaço vazio para espelhar aquilo que partiu" (MANGUEL, 2001, p.276).

Sob este aspecto, difere da recreação inerente ao uso corrente do vídeo. Recreação que opera pela desmaterialização do espaço-tempo, que transforma os lugares em uma abstração numérica; cidadão do mundo, o sujeito-vídeo flutua na possibilidade de trocar de lugar a qualquer momento bastando acionar o controle remoto ou o *mouse*.

Deve-se pensar a imagem-vídeo em seu diálogo com o campo mais vasto não apenas de um dispositivo técnico, mas fundamentalmente um poderoso construto de produções socioculturais contemporâneas, onde a técnica dialoga sem interrupção com o imaginário e as demandas sociais.

3) O terceiro espaço possível é da natureza do pacto que estabelece com o seu interlocutor. É aqui que entra em cena não uma "estética da recepção", mas uma ética do ato interpretativo.

Se o interlocutor já abandonou as geografias tradicionais e agora se alterna entre o indiferenciado global e o individualismo esquizoide potencializado pelo vídeo, como muito se diz, *Tour* o faz reconhecer velharias que teimam em obscurecer a luminosidade do monitor. Nos termos de Walter Benjamin, sua mente civilizada não pode esquecer a barbárie inerente a toda civilização.

Num ambiente etéreo e simboloide, o vídeo e a rede, o interlocutor "temporaliza" o presente, feito e "se fazendo": *entre*.

O que se percebe é não apenas o lugar das diferenças sociais, políticas, étnicas, de classe etc., é principalmente o convite, nem sempre amável, à construção destas. O que olha (chegar aqui implica sempre uma ação que continua), já é imediatamente olhado: *bemvindo*. Não se trata de *ser* (leitor, autor, sujeito, poeta), pressupõe-se um *estar*, tanto do morto que já rompeu o limiar da mudez e já anda, quanto do receptor diante da tumba.

Se o "real" é sempre potencial no signo, nem melancólico, nem propriamente em estado de luto, o humanoide, *homo faber*, por sob a vestimenta rota do cadáver, constrói sua integridade provisória, não na busca de uma identidade identitária, mas de uma pertença relacional.

Tour hibridiza, de uma maneira instigantemente ambivalente, todos os indícios de uma a-história proto-humana (cores, ruídos, ecos nasais, textura lodosa, negror absoluto etc), com nossa écranosphère (LIPOVETSKY; SERROY, 2007, p.10), com as máquinas semióticas assignificantes e imensamente simboloides de nosso tempo.

Como na mais genuína vanguarda do presente, ele é o devir futuro da memória.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: __________. **Magia, técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BOUGNOUX, Daniel. Índices, ícones e símbolos. In**: Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1994, p.63-91.

CAMPOS, Augusto de. **n**ão. São Paulo: Perspectiva, 2003, 140 p.

CAMPOS, Augusto de. **despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994, 165, p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998, 315 p.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: CosacNaify, 2004, 323 p.

FURTADO, Beatriz. **Imagens eletrônicas e paisagem urbana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 149 p.

GERVEREAU, Laurent. **Voir, comprendre, analyser lês images**. Paris: Éditions la Découverte, 2000, 292 p.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992, 203.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992. 349 p.

LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean. **L'écran global**: Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne. Paris : Éditions du S peuil, 2007, 360 p.

MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In: **Pré-cinema & pós-cinema**. Campinas: Papirus, 1997. p.220-235.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 202 p.

BARBERO, Jesus Martín; REY, German. **Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001, 290 p.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 7-33.

PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, 345 p.

Sobre o livro

Projeto Gráfico e Editoração	Leonardo Araujo
Design da Capa	Erick Ferreira Cabral
Imagem da capa	Metaesquema, Hélio Oiticica.
Revisão Linguística	Elizete Amaral de Medeiros
Normalização Técnica	Jane Pompilo dos Santos
Impressão	Gráfica Universitária da UEPB
Formato	16 x 23 cm
Mancha Gráfica	11,5 x 16 cm
Tipologias utilizadas	Gentium Basic 11,5
Papel	Apergaminhado 75g/m² (miolo) e Cartão Supremo 250g/m² (capa)

Este livro perfaz 2 movimentos, 2 estratégias de leitura, a da intermidialidade e a da literatura de multidão. A fronteira entre elas é tênue e provisória. O que as separa é um filtro, que tanto deixa passar quanto retém. É um livro de crítica, um exercício de experimentação crítica que propõe um olhar transversal sobre as obras, com a finalidade de compreendê-las por aquilo que nelas remete pras formas de vida, pros espaços de produção simbólica e de sua logística de circulação e consumo.